

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

EUGENIO KOLTAY-KASTNER OCTOGENARIO DEDICATA



**HUNGARIA
SZEGED
1972**

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

EUGENIO KOLTAY-KASTNER OCTOGENARIO DEDICATA

**HUNGARIA
SZEGED
1972**

**TOMUM REDIGIT
LADISLAUS MADÁCSY**

DONUM NATALICIUM
AB AMICIS ET COLLEGIS OBLATUM

	<u>Table des matières</u>	Pages
László MADÁCSY	Mérimée en Hongrie	7-26
Árpád BERCZIK	János Erdélyi, der verglei- chende Literaturwissenschaft- ler	27-52
Jenő UJFALUSI NÉMETH	Pour une périodisation relativement nouvelle des littératures européennes	53-81
Erzsébet TIMÁR	Carattere rivoluzionario e alcuni tratti neoclas- sici nelle opere di Vittorio Alfieri	82-93
József MUCSI	Contributions au problème de la classification des complé- ments du verbe	94-120
Nándor BENEDEK	Realismo linguistico di Giovanni Verga	121-154
Bibliographie des ouvrages de Jenő KOLTAY-KASTNER		155-161

Mérimée en Hongrie

Après la révolution française de 1830, l'Europe se tourne vers Paris, ce Paris, qui avait été appelé dans un de ses 3 poèmes par Mihaly Vörösmarty, chef du romantisme hongrois, "Le pays des orages où bat le coeur du monde entier." ¹

La citation ci-dessus exprime bien la sympathie et l'intérêt qu'éprouvent les jeunes intellectuels hongrois des années de 1830-1840 pour la France et ses idées libérales. Cette attitude s'explique par les aspirations à la liberté qui tendaient d'une part à séparer la Hongrie de l'Autriche et d'autre part à affranchir les serfs hongrois.

Au cours de l'histoire hongroise, il y avait bien souvent des moments tragiques où le problème de "To be or not to be" se posait, et le poète hongrois de tout temps devait y répondre, au nom de son peuple et pour son peuple, et voilà qui explique les deux traits les plus caractéristiques de la littérature hongroise: patriotisme et politique.

Cultiver la littérature, c'est à dire: écrire, cela équivalait toujours à un acte politique.

Après des oeuvres originales, les traductions jouent un grand rôle dans l'importation des idées du libéralisme français et dans la formation de l'esprit de l'époque d'avant 1848.

Le public hongrois de ce temps-là cherchait non seulement des curiosités exotiques dans la littérature française, mais des oeuvres qui répondaient à ses aspirations politiques.

"Ce que les nations cherchent dans des beautés étrangères, c'est non pas tant des oeuvres à admirer que des sujets d'excitations pour elles - mêmes." ²

Shakespeare, Young, Ossian avaient encouragé en Hongrie les efforts du théâtre, Victor Hugo, Lamartine, Béranger et tant d'autres avaient animé l'inspiration romantique et l'idée de la liberté.

Dans le cas des traductions, il ne s'agit pas seulement de demander des leçons de littérature morale, de clarté, de mesure, de sociabilité à la France ou aux pays étrangers, mais on n'attend que le poète ou l'écrivain étrangers soient - indépendamment du temps et du lieu - l'écho sonore des aspirations sociales et politiques d'un public.

Mérimée a été traduit en hongrois - pour la première fois en 1837. "L'audience particulière" /Chapitre XVII/ de sa Chronique a paru dans une des revues hongroises sous le titre Charles IX³, traduit par József Szenvey / et le même chapitre en 1839, dans une autre revue, traduit par un autre écrivain, sous le titre Une scène de l'époque de Charles IX⁴ avec une note en français: "Chronique du temps de Charles IX par l'auteur du théâtre de Clara Gazul et de la Jacquerie, Paris 1829." A la veille de la révolution de Juillet - remarque si bien Pierre Trahard - le livre /La Chronique du règne de Charles IX/ fournit des armes aux libéraux: Mérimée est habile, et à force de se modeler sur son époque, il en donne une image exacte."⁵ Voilà la raison pour laquelle Mérimée a été choisi et traduit, mais il y en a encore d'autre à ajouter: En Hongrie le symbole de la tyrannie était toujours le roi Habsbourg, le roi autrichien qui n'avait jamais rien à voir avec la Hongrie, qui dans ses guerres, avait fait massacrer la jeunesse hongroise, avait fait emprisonner les partisans du progrès et de la liberté.

Avant la révolution de 1848 l'attitude antiroyaliste de la jeune Hongrie s'exprimait de mille façons, et pour éviter la vigilance de la censure autrichienne, c'est avec Mérimée qu'on a fait dire l'opinion générale sur le roi, ennemi farouche

de la liberté de l'esprit.

Dans la traduction hongroise, "l'audience particulière" - accordée par le roi au capitaine Georges - recevait un sens singulier: Charles IX n'est plus le roi de France, mais François I^{er}, roi de Hongrie, sans scrupule, capable de toute infamie. Et l'honnêteté de Georges, comme caractère génialement composé, fait encore mieux voir la lâcheté et la cruauté de Charles IX.

Il est possible que Mérimée - auprès de Lamartine et Béranger - ait aussi inspiré les poèmes antiroyalistes de Petőfi.

Si nous examinons de près la traduction avec les yeux des lecteurs hongrois d'autrefois, on y découvre encore une idée dangereuse et révolutionnaire: c'est une devise: mise au dessus du texte par Mérimée

Do you find

Your patience so predominant in your nature

That you can let this go

Shakespeare

"Trouverez-vous la patience si grande en vous que vous puissiez laisser les choses ainsi?"

Comme si le traducteur et le rédacteur /le poète Vörösmarty/ avaient demandé à leur public: - Quand est-ce la révolution pour réaliser nos projets politiques et sociaux?

Le traducteur Berecz avait encore - à notre avis - un but caché, en même temps clair pour le public hongrois: c'est d'attirer d'une part l'attention sur le roman de Mérimée, et d'autre part sur sa Jacquerie.

En pleine effervescence politique, au moment où la lutte est vive entre la branche aînée des Bourbons et les libéraux, où les idées démocratiques tiennent en échec la vieille conception d'une monarchie déclinante, la Jacquerie semble une oeuvre de combat.⁵

L'intérêt d'actualité de cet ouvrage tendancieux ne peut pas échapper aux contemporains hongrois.

En Hongrie il y eut aussi une Jacquerie en 1514, un des événements les plus tragiques de l'histoire hongroise, dont le souvenir hantait, pendant des siècles, la noblesse hongroise.

Vers les années 1840, le moment arrive et les écrivains et les poètes se chargeaient de décider la classe dirigeante à émanciper les serfs. Étant conscients de leur responsabilité, ils veulent "restaurer les forces réellement motrices de l'histoire humaine telles qu'elles furent en réalité, pour les rappeler à la vie, au profit du présent." ⁶

Et la figure menaçante de Görgy Dózsa, chef de la révolte des paysans hongrois, est resuscitée par József Eötvös ⁷ et Sándor Petőfi pour servir le présent et l'avenir en représentant le passé.

Nous ne voulons pas suggérer que J. Eötvös et S. Petőfi aient subi l'influence directe de Mérimée, mais constater seulement que la Jacquerie a pu être une oeuvre excitante - parmi tant d'autres /Ivanhoé, Goetz de Berlichingen, le Roi Jean, le Roi Richard III ou le Roi Henri IV de Shakespeare/ - pour évoquer, dans n'importe quel genre littéraire, l'histoire de la révolte des paysans hongrois.

En voilà un des plus beaux exemples: combien l'intercommunication intellectuelle est une des plus sûres garanties du progrès général.

A partir de l'année 1837, en Hongrie, les événements politiques se poursuivent et créent une atmosphère tendue.

"L'ancienne génération élevée dans le culte de la tradition politique, morale et religieuse dut céder la place à une génération inquiète, progressiste, à l'esprit turbulent et irrégulier." ⁸

"La nation - déclare Lajos Kossuth en 1842 - ne doit pas attendre lâchement et sans se préparer à l'orage dont

nous prévoyons tous la venue."⁹

L'influence française se fait sentir dans tous les domaines de la littérature hongroise.

On a un véritable culte pour Victor Hugo, Saint-Just, Lamennais, Béranger, A. Dumas.

A ce moment-là, la jeunesse hongroise se passionnait également pour les oeuvres de Guizot, d'Augustin Thierry, et pour les histoires de la Révolution de Thiers et de Mignet.

On se prépare à la révolution et les oeuvres de Mérimée restent à l'écart pour assez longtemps. La révolution éclate en 1848 et l'année suivante: c'est la débâcle.

La révolution est cruellement opprimée, réprimée, et la Hongrie masquée, absorbée par l'Empire des Habsbourg reste comme auparavant: terra incognita en France et hors de France, malgré les efforts des émigrés hongrois et de quelques Français de bonne volonté /Berlioz, Quinet, Montalambert, Amiel, tous amis de la Hongrie en 1848/ pour faire connaître à la France généreuse un pays dévasté, victime de Vienne et de la Sainte-Alliance.

Une "terra incognita" a toujours ses attraits.

Et voilà Mérimée qui séjourne en 1854 à Vienne, l'idée lui vient de se rendre en Hongrie. Il descend jusqu'à Pest pour chercher des impressions exotiques.

"Vous ai-je dit - écrit-il le 14 octobre 1854, dans une de ses lettres adressées à son Inconnue que j'étais allé en Hongrie? J'ai passé trois jours à Pesth et me suis cru en Espagne ou plutôt en Turquie. Ma pudeur y a beaucoup souffert, car on m'a montré un bain public à Bade /sic!/, où les Hongrois et les Hongroises sont pâle-mêle dans un court - bouillon d'eau minérale très chaude. J'y ai vu une très belle Hongroise qui s'est caché la figure dans ses mains, n'ayant pas comme les femmes turques des chemises pour voiler le visage. J'ai vu la Dame de Saint-Tropez au théâtre hongrois, n'ayant pas l'esprit de reconnaître un mélodrame français sous le titre de Saint-Tropez à Mnôz /sic!/.

J'ai entendu des musiciens bohémiens très - originaux, qui font perdre la tête aux gens du pays. Cela commence par quelque chose de très lugubre et finit par une gaieté folle qui gagne l'auditoire, lequel trépigne, casse les verres et danse sur les tables.

Mais les étrangers n'éprouvent pas ces phénomènes. Enfin, et je garde le beau pour la fin, j'ai vu une collection de vieux bijoux magyares d'un travail merveilleux."

"Une fois de plus, dans cette musique tzigane - les voyageurs étrangers croient découvrir mille choses qui n'y sont pas réellement..." remarque bien N. Kousz en attirant l'attention des chercheurs sur la lettre citée ci-dessus. ¹⁰

Pour un voyageur étranger que d'apparences trompeuses derrière lesquelles la terreur de Vienne sévit de toute sa cruauté. Il va sans dire que pendant l'époque de l'oppression de Vienne /1848-67/ il n'y pas de vie littéraire organisée en Hongrie. Livres et revues étrangers /surtout français et anglais/ ne peuvent pas passer par la filière administrative autrichienne. On ne se polit plus en frottant sa cervelle contre celle des autres.

On ne peut pas faire appel à l'étranger, et la littérature hongroise, par excellence nationale, doit l'être encore plus sous l'oppression étrangère. La répression est en pleine activité: écrivains et poètes surveillés, aucun imprimé, aucun journal, aucun livre ne peut paraître sans l'autorisation de la censure. La littérature hongroise de cette époque-là exprime la nation hongroise non parce que celle-ci l'avait produite, mais adoptée. Les lettres deviennent dépositaires d'une énergie latente et active où se concentre l'espoir dans l'avenir de tout un peuple malheureux.

La devise des écrivains de ce temps-là "Peragit tranquilla potestas, quae violentia nequit", révèle bien le rôle de la littérature nationale - servante du bien, auxiliaire du patriotisme - auquel elle s'est pliée.

Le compromis austro - hongrois de 1867 ouvre les portes de la littérature sur toute l'Europe et on se hâte de combler les vides causés par les vingt ans d'oppression. On s'adresse surtout à la France pour qu'elle galvanise notre littérature d'une vie nouvelle, par des incitations étrangères.

La traduction "trahison créatrice" reprend son rôle, mais d'un autre aspect qu'auparavant, pour informer le public hongrois des produits intellectuels français, pour l'inciter à tenter des voies nouvelles.

On traduit non seulement de la littérature française du XIX^e siècle, mais aussi des historiens et critiques littéraires /Boissier, Nisard, Taine etc/.

En plus, des historiens de la littérature sont chargés par l'Académie Hongroise et des Maisons d'Édition de faire des études sur la littérature française contemporaine.

C'est l'ouvrage intitulé: Le roman naturaliste /1886/ de Gyula Haraszty /professeur de la littérature française à l'Université de Kolozsvár et de Budapest/ qui attire surtout l'attention du public hongrois sur les écrivains français du XIX^e siècle, et Mérimée y est traité en 34 pages. L'auteur voit en Mérimée avec Stendhal "l'un des précurseurs du naturalisme français, bien plus, le devancier direct de Zola en ce qui concerne surtout la poursuite des singularités effrayantes. D'après Haraszthy c'est le goût décadent greffé sur un penchant satanique, rappelant l'individualité de Musset, qui explique ses sujets singuliers que Mérimée a une manière analogue à celle de Zola d'analyser; Carmen et Colomba, ces deux beautés sauvages en sont le témoignage." ¹¹ Haraszthy croit que Mérimée surpasse comme écrivain Maupassant et Zola.

Il nous semble que les critiques français du XIX^e siècle /Nisard, Gustave Planche, Brunetière, Taine, Sainte-Beuve et les autres sont très - même trop - respectés en Hongrie, et leur opinion se manifeste souvent dans celle des critiques hongrois vis-à-vis des auteurs français.

"Le besoin de nouveauté est prêt à tirer parti de toutes les ressources: l'appel à l'exotisme fera passer en acte ce qui préexistait à l'état de tendance." ¹² Mérimée est redécouvert et les lecteurs hongrois y ont leur part. Le goût du public joue un rôle décisif dans le plan des éditeurs.

On traduit ses oeuvres l'une après l'autre. ¹³ Depuis la première représentation de Carmen, en 1876, à l'Opéra de Budapest, la pièce y a été jouée cent fois jusqu'en 1907, et à maintes reprises dans les théâtres de province. ¹⁴ Son nom, attaché à Carmen de Bizet, aura pour toujours mille suggestions qui contribuent à susciter la curiosité et la sympathie directe du public pour Mérimée.

Et c'est encore l'influence de l'enseignement qui aura grande part au succès de Mérimée. ¹⁵

Les recueils de morceaux choisis français où Mérimée est étudié comme classique modèlent l'esprit et le goût en formation, et la survivance de Mérimée est assurée dans la mémoire des jeunes générations qui n'hésiteront pas à imposer leur préférence pour les traductions des oeuvres de Mérimée. Robert Escarpit parle de la traduction "trahison créatrice parce qu'elle place l'oeuvre dans un système de références /en l'occurrence linguistique/ pour lequel elle n'a pas été conçue, créatrice parce qu'elle donne une nouvelle réalité à l'oeuvre en lui fournissant la possibilité d'un nouvel échange littéraire avec un public plus vaste, parce qu'elle l'enrichit non simplement d'une survie, mais d'une deuxième existence." ¹⁶

En même temps, il cite le Russe B. Tomachevsky /non

pour appuyer son point de vue; mais pour le réfuter/ qui écrivait en 1928: "La littérature des traductions doit donc être étudiée comme un élément constitutif de la littérature de chaque nation. A côté du Béranger français et du Heine allemand il a existé un Béranger et un Heine russes qui répondaient aux besoins de la littérature russe et qui, sans doute, étaient assez loin de leurs homonymes d'Occident..." "Cette position extrême - dit R. Escarpit - n'est pas la nôtre: le Béranger français et le Béranger russe construisent le Béranger historique, littéraire qui était en puissance /et inconsciemment/ dans l'oeuvre de Béranger." 17

Il nous semble que M. Escarpit au lieu de réfuter le point de vue de Tomachevsky, l'a appuyé. Toute oeuvre traduite vit non seulement sa "deuxième existence", mais sa nouvelle existence qui répond aux besoins artistiques et politiques d'une communauté étrangère.

On peut aussi parler par exemple parmi tant d'autres en Hongrie d'un La Fontaine français qui est devenu poète hongrois dès les premières traductions de ses fables /1780/, parce que c'est par lui que les poètes traducteurs hongrois faisaient dire dans de durs moments ce qui leur avait été interdit par la censure de l'oppresseur.

Et ce La Fontaine hongrois était continuellement étudié et traduit pendant deux siècles, il y a des centaines d'études sur lui. La première étude date de l'année 1791. 18

En 1920 par les écrivains hongrois et poètes de gauche une société littéraire hongroise a été fondée appelée Société Littéraire La Fontaine qui fonctionnait jusqu'à 1943. Son blason portait cette épigraphe: Académie Jean La Fontaine pour la coopération intellectuelle des nations, avec une devise prise d'une des fables de La Fontaine /Le Laboureur et ses enfants/

"Travaillez, prenez de la peine,
C'est le fonds qui manque le moins."

Le but de la Société était le même que celui de la Société Littéraire Française fondée en 1907 - de resserrer les liens intellectuels qui unissaient la France et la Hongrie et de faciliter les rapports entre les mondes littéraires et artistiques de ces deux pays.¹⁹ Le succès de la Fontaine commençait en Hongrie avec le premier traducteur hongrois, Gedeon Ráday, et cela va sans dire que ce succès ne peut pas être expliqué par des causes uniquement esthétiques. On croit plutôt qu'il s'explique par des tendances politiques et sociales formant le fond d'une adhésion collective.

"Le vrai visage des oeuvres littéraires - dit Robert Escarpit - est révélé, façonné, déformé par les divers usages qu'en font les publics qui les utilisent. Savoir ce qu'est un livre, c'est d'abord savoir comment il a été lu."²⁰

Il nous semble que cette affirmation soit aussi applicable à la traduction, à "la trahison créatrice", qui révèle, façonne, déforme pour des usages divers le vrai visage des oeuvres littéraires.

En voilà le cas pour Mérimée. Avant 1848 sa Jacquerie et sa Chronique répondaient aux besoins d'un public hongrois révolutionnaire et après 1867, avec le changement de la structure politique et sociale, les lecteurs hongrois demandaient à Mérimée de l'enrichissement et de s'évader par l'exotisme.²¹

Il y a intérêt à mentionner qu'un écrivain hongrois, Louis Abonyi /1833-1898/ avait subi son influence. Un de ses romans historiques intitulé L'Étoile du Nord /Észak csillaga, 1855/ a été suggéré par la Vision de Charles XI, et la composition du roman faite sur le modèle de La Chronique du règne de Charles IX.²² Mais ce n'est qu'après la première et surtout la deuxième grande guerre mondiale que la renommée de Mérimée

s'établit en Hongrie. Son nom déjà connu, entraînait après soi un respect qui le rendait plus connu que jamais.

Il est vrai qu'il n'y a pas de travaux scientifiques sur Mérimée, mais les préfaces des traductions sont de valeur.

Entre les deux grandes guerres de 1920 à 1943, on a publié neuf fois des oeuvres de Mérimée traduites en hongrois par neuf traducteurs différents. Carmen paraît quatre fois dans la traduction de quatre nouveaux traducteurs, et La Chronique du règne de Charles IX pour la première fois en 1928.²³

Et voilà pour Mérimée "au delà des frontières chronologiques, géographiques ou sociales il existe tout un immense public qui ne peut imposer à l'écrivain aucune détermination, mais dans lequel l'oeuvre peut éventuellement poursuivre son existence au mieux par la lecture, le plus souvent par quelque imprévisible métamorphose... Pour les écrivains lettrés, le public des circuits populaires, dénommé de nos jours "grand public" appartient à cette terra incognita. Il y a pour compagnons le public étranger et ce public à venir qu'est la postérité."²⁴

On a mentionné que La Chronique du règne de Charles IX avait aussi paru en hongrois en 1928. Le traducteur a laissé tomber le titre original de l'oeuvre et a donné à sa traduction le titre: Lutte fratricide, en faisant allusion aux événements tragiques de l'oppression cruelle de la révolution de 1919 en Hongrie, et également à la situation politique tendue d'alors. L'oeuvre de Mérimée aura encore de l'actualité par la description du massacre des protestants dans la nuit de la Saint-Barthélemy.

Dans l'écrivain Mérimée le lecteur hongrois croit reconnaître cet humaniste "qui excite mieux à la révolte par les dessins impassibles de la giclée de sang, des mères assassinées, des carnages sauvages que s'il criait vengeance au ciel..."

Vraiment, il nous serait impossible de dire de Mérimée qu'il était indifférent, de cet écrivain, qui avait l'art de

composer les ombres agitées de la grande nuit politique en une scène grandiose en contemplant avec l'air froid du chroniqueur insensible les fugitifs malheureux se jetant dans la Seine souillée de sang et le roi très chrétien et de bonne humeur qui, à l'une des fenêtres de son palais, "armé d'une longue arquebuse, giboyait aux pauvres passants." ²⁵

Le lecteur hongrois doit reconnaître dans la Chronique non seulement des événements analogues à l'histoire contemporaine de son propre pays, mais aussi apprendre la vérité que la passion idéologique et politique peut être la passion la plus atroce et la plus cruelle parmi toutes les autres.

Dans les années 1930 Mérimée comment est-il présenté au public hongrois? Voyons son portrait littéraire ébauché par un littérateur hongrois, Béla Zolnai.

"Étant jeune, Mérimée avait son mot à dire au sujet du renouvellement de la littérature et il restait jeune à l'époque du positivisme comme un écrivain d'une érudition exacte. Il est presque impossible de le ranger dans l'une des tendances littéraires. Il rivalise de tranquillité épique avec Homère. Il règne avec une économie précise sur les moyens de l'art. Lui-même est le héros de roman le plus intéressant parmi tous ses personnages avec qui apparemment il n'a rien de commun. Il n'avait pas l'intention de racheter le monde à l'aide de ses idées, ni de renouveler la morale à la manière des ardents apôtres de son époque.

Il prouve avec toute son oeuvre que les grands écrivains sont aussi des littérateurs savants. C'est en vain qu'il fait tout pour cacher son âme, derrière ses thèmes et ses héros c'est lui-même qui se trouve et qui les gouverne. Si ce modeste bourgeois prend la plume, il se berce d'un monde tout à fait différent de celui dans lequel il vit.

Il avait des rêves subconscients de carnages, d'aventures, de visions et il passait littéralement sa vie à les peindre.

L'écrivain en rêve châtie les coupables ou exerce la clémence à la manière d'un roi des contes, il prend du plaisir à avoir le pouvoir sur le monde. La toute puissance de l'écrivain complique la vie comme elle le veut et les scènes vraisemblables font oublier les coups de théâtre de l'intrigue. Il fait tout méthodiquement, avec préméditation, c'est lui qui règne sur le thème et non pas ce dernier sur lui.

Le maître de la nouvelle reste un problème à résoudre, les sciences littéraires n'en ont pas encore tout dit.

Il est un écrivain européen dans le sens que ses thèmes sont universels, éternellement humains de tout temps sans être attachés au lieu ou au temps.

Carmen est la femme fatale de tout temps qui se trouve au dessus du mauvais et du bon. Colomba: la furie éternelle.

L'antiquité, le moyen-âge, le XX^e siècle - toutes les époques peuvent se reconnaître dans ces thèmes. ²⁶

Il nous semble que les jugements de Béla Zolnai sur Mérimée sont toujours vrais. "Les écrivains universels ou éternels - dit R. Escerpit, trente ans plus tard - sont ceux dont l'assise collective est particulièrement étendue dans l'espace ou dans le temps, qui vont chercher plus loin leurs "frères de clan" ou leur contemporains." ²⁷

De toute façon Mérimée a eu un premier succès en Hongrie en 1837 et il le maintenait de génération en génération, grâce au monde toujours vivant de son oeuvre et grâce à ce fait qu'il y a eu, pendant 150, ans des concordances entre son oeuvre et ses lecteurs hongrois.

Mais ce n'est qu'après la libération de la Hongrie /1945/ que le succès de Mérimée atteint son sommet. Ses romans et ses nouvelles sont publiés, depuis l'année 1948 jusque 1967, en dix éditions.

La dernière comprend tous les romans et toutes les nouvelles qui se trouvent dans l'édition de la Pléiade de 1951.

Le nombre des exemplaires /en 1952: 5000; en 1954 35000; en 1957: 70000; en 1959: 68000; en 1961: 17500; en 1967: 8200/ dit beaucoup, mais pas tout en ce qui concerne les motifs de ce succès.

On peut poser la question: Qu'est-ce que le lecteur hongrois approuve chez Mérimée? Une perfection du style, une nouveauté littéraire, une vision particulière, une intensité psychologique?

La perfection de Mérimée reste la chose la plus difficile à faire sentir, étant incommunicable dans les traductions de n'importe quelle langue. Les traducteurs devraient être aussi grands écrivains que Mérimée pour recréer l'oeuvre originale. C'est l'éclat, et le charme de son style naturel léger, d'une incomparable simplicité qui manquent et manqueront dans les traductions.

"Certains écrivains français - dit Jean Dutourd à propos de Mérimée - sont si clairs qu'on n'imagine pas qu'ils puissent être aussi profonds, aussi violents, sinon davantage, que tel "visionnaire" anglais ou russe.

La Méditerranée limpide et bleue a ses monstres qui valent bien ceux que renferme la mer du Nord." ²⁸

La clarté charmeuse de la langue française et les visions terrifiantes, voilà les caractéristiques de l'art singulier de ce "génie inquiétant"; et la traduction, n'ayant pu rendre la clarté charmeuse, ne nous montre que la mer agitée sous un ciel ennuagé.

On peut dire alors que le motif esthétique dont nous venons de parler n'est engagé que pour une faible part dans le succès de Mérimée chez les lecteurs hongrois.

On admet plutôt que les raisons profondes de son "triomphe" sont d'un autre ordre.

En 1948 voilà ce que Géza Laczkó littérateur hongrois écrit sur Mérimée en préfaçant la traduction de La Vénus d'Ille: "Les oeuvres des contemporains hongrois de Mérimée étaient tombées dans l'oubli et cet écrivain français d'il y a cent ans est resté une réalité littéraire vivante pour le public hongrois d'aujourd'hui... Guy de Maupassant a créé la nouvelle propre à Maupassant, Prosper Mérimée: la nouvelle française moderne... La Venus d'Ille et toutes ses nouvelles sont des oeuvres monumentales en miniature... Mérimée n'est pas l'un des novellistes, mais le novelliste, non seulement dans la littérature française, mais aussi dans la littérature mondiale... Ses oeuvres réussissent toujours comme si elles avaient été écrites de nos jours."²⁹

"Les grands livres sont ceux qui créent un univers, univers dont il est possible de comparer l'atmosphère, les situations, les personnages avec les éléments, les hasards et les impressions de la vie réelle qui traversent notre route."³⁰

Pour l'oeuvre "mériméenne" le temps, les circonstances politiques et sociales modifient les conditions et les critères en créant des dispositions consonnantes qui étaient inconnues pour les contemporains.

Rien de plus facile que d'y découvrir un monde analogue à celui de notre époque pleine de crimes et de cruautés inhumaines.

Cette philosophie que "l'homme se définit par le crime", cet "amour de l'énergie poussée jusqu'à l'horrible, cette "insatisfaction qui se manifeste chez lui par le sadisme littéraire...d'être venu trop tard dans un monde trop vieux,"³¹ cette tendance de faire sentir à toutes les pages de ses livres que dans tout homme se cache une bête sauvage et méchante, et puis ce "je ne sais quoi" de son art par lequel ses hommes, ses femmes restent toujours vivants, c'est savoir exprimer des faits humains qui correspondent non seulement à l'expérience de l'auteur, mais aussi à celle de chaque lecteur, voilà les raisons - parmi

tant d'autres - qui font son succès.

Il nous reste encore à dire quelques mots sur l'"irritant problème" de la traduction comme l'une des raisons - qui enrichit l'oeuvre d'une deuxième existence."

On le sait que le traducteur choisit lui-même l'ouvrage à traduire suivant son goût, son individualité, son talent, sa connaissance de la langue etc. et en traduisant il aura les mêmes plaisirs esthétiques que s'il créait une oeuvre originale.

"Savez-vous, écrivait Baudelaire à un ami, pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement les sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant."³² L'exemple de Baudelaire prouve qu'une sorte de parenté doit exister entre l'auteur et son traducteur pour que la traduction réussisse. Et il s'en suit de là que le choix soi-disant libre du traducteur est apparent. Le traducteur en choisissant est influencé par l'état préalable de réceptivité des lecteurs et il est obligé de servir le goût, les désirs du public dont il fait partie.

"Dis-moi qui tu traduis et je te dirai qui tu es", ferait un assez juste proverbe littéraire si tous les traducteurs se valaient."³³ Il est impossible de demander au traducteur d'être l'égal des grands auteurs pourvu qu'il fasse une bonne "trahison créatrice". Mais les bonnes traductions elles-mêmes ne vivent pas longtemps.

Leur texte vieillit vite et chaque génération demande de nouvelles traductions des oeuvres classiques, comme si ces dernières rajeunissaient dans les traductions modernes et se trouvaient plus près de l'homme du temps moderne. Naturellement, il y a des exceptions, mais c'est très rare, qui peuvent conserver leur beauté et nouveauté pour tout temps - comme p. e. la

traduction de Hamlet de János Arany, et personne ne penserait à le retraduire pour rivaliser avec lui.

Les plus nouvelles traductions des oeuvres de Mérimée par Albert Gyergyai et Adam Réz sont vraiment des "trahisons créatrices " ³⁴ et servent bien le besoin du public hongrois en assurant la renommée de l'écrivain pour le présent et pour l'avenir.

Toute oeuvre est une unité ouverte à tous les horizons.

"Le livre n'est pas une entité close: c'est une relation, un centre d'innombrables relations." ³⁵

L'Oeuvre de Mérimée en est la preuve.

László MADÁCSY

N o t e s

1. A François Liszt.
2. Léon Daudet, cité par F. Baldensperger, La Littérature, Paris, 1913. p. 173.
3. Athenaeum, 1837, p. 348-50.
4. Koszoru, t. 19. p. 145-151, Károly Berecz.
5. P. Trahard, La Jeunesse de Prosper Mérimée, Paris, 1925. t. II., p. 59.
- 5.a/ P. Trahard, ou. c. t. I., p. 305.
6. Georges Lukács, Die Theorie des Romans, Berlin, 1920.
L'avant-propos.
7. La Hongrie en 1514, roman, paru en 1847.
8. A. Echardt, Les Français en Hongrie pendant la Révolution, Revue des Etudes hongroises et finno-ougriennes, 1923. N^o 3-4. p. 231.
9. Cité par D. Kosáry, Kossuth L. a reformkorban, Bp. 1945, p. 224.
10. Revue des Etudes hongroises... 1928, n^o 4. p. 373.
11. Gy. Haraszty, Le Roman naturaliste, Bp. 1886. p. 77-90.
12. Baldensperger, ou. c. p. 168.
13. Carmen, Bp. 1877; Colomba, Bp. 1879; Le Vase étrusque, Budapesti Szemle, 1880. t. 24. p. 285; Il Viccolo di Madame Lucrezia, Ibid., 1881. t. 39. p. 422; L'Abbé Aubain, Ibid. 1885, t. 41, p. 258.
14. Magyar színművészeti Lexikon, Bp. s.d. p. 257.
15. László Sasváry, Francia olvasókönyv, Livre des lectures française, Bp. 1878; Károly Hofer, Francia prózai olvasmányok, Lectures françaises, Bp. 1883; De Gerando Antonia, Francia olvasókönyv, Méthode de lecture française, Pozsony, 1896; Ede Macher, Francia irodalmi olvasókönyv, Livre de lecture française, Bp. 1902, 1916; Géza Birkás, Francia irodalmi olvasókönyv, Livre de lecture, Bp. 1923, ect.
16. Sociologie de la littérature, Paris, 1964, p. 112.
17. Ibid.

18. Mindenés Gyűjtemény, 1791. pp. 378-379.
19. Société Littéraire Française, 1^{er} Bulletin, Avril, 1907.
20. Ou. c. p. 113.
21. MÉRIMÉE, Carmen, traduit par P. B. Bp. 1877.
- " Colomba, traduit par József Szenvey, Bp. 1879.
- " Arsène Guillot, L'Abbé Aubain, traduits par
 Endre Karlovsky, Bp, 1892.
22. György Király, Irodalomtörténeti közlemények, 1918, p. 228.
23. MÉRIMÉE, Carmen, Traduit par Kálmán Sztrokay, Bp. 1920.
- " A korzikai - Colomba, Traduits par Lajos Velledits,
 Bp. 1920.
- " A lelkek purgatóriuma - Les âmes du Purgatoire,
 Traduit par H. Schilling, Bp, 1922.
- " - A sánc bevétele - L'Enlèvement de la Redoute,
 Traduit par Valéria Toperczer, Bp. 1925.
- " Testvérharc - Chronique du règne de Charles IX,
 Traduit par András Komor, Bp, 1928.
- " Carmen, Traduit par Dénes György, Bp, 1930.
- " Carmen, Colomba, Traduits par Sándor Hajó, Bp, 1932.
- " Carmen, Traduit par M^{me} László Vajda, Bp, 1943.
24. R. Escarpit, ou. c. pp. 106-107.
25. Béla Zolnai, Préface de la traduction Carmen-Colomba, Bp, 1930,
 p. XIV.
26. Béla Zolnai, ou. c. p. VIII-XVI.
27. R. Escarpit, ou. c. p. 111.
28. Jean Dutourd, Don Prosper le cruel, Revue d'Histoire Littéraire
 de la France, 71^e année, N^o 1. p. 1.
29. Uj Könyvtár, s.d. N^o 7, p. 7-14.
30. John Couper Powys, La nouvelle Revue Française, N^o 233, p. 56.
31. J. Dutourd, ou. c. p. 6-7.
32. Cité par Baldensperger, ou. c. p. 167.

33. Valéry Larbaud, Sous l'invocation de Saint Jérôme, Gallimard, 1946, p. 95.

34. Mérimée, Szent Bertalan éjszakája La Chronique du règne de Charles IX, Budapest 1952.

" Colomba, Bp. 1954.

" Szent Bertalan éjszakája La Chronique du règne de Charles IX, Bp. 1956.

" Elbeszélések - Nouvelles, Bp. 1957.

" Szent Bertalan éjszakája, Bp. 1961.

" Összes regényei és elbeszélései - Romans et Nouvelles, Bp. 1967.

35. M. Borgès, Les Nouvelles Littéraires, N° 2354, p. 3.

János Erdélyi, der vergleichende Literaturwissenschaftler

1. Vor einigen Jahren /1968/ haben die ungarischen Literaturwissenschaftler und das ungarische Publikum des hundertjährigen Todestages eines der Bahnbrecher der einheimischen Literaturgeschichte, János Erdélyis gedacht. Bei dieser Gelegenheit wurden die Verdienste des Literaturhistorikers, des Theoretikers und des Aesthetikers vielseitig gewürdigt.

Erdélyis Tätigkeit hatte aber eine verhältnismäßig wenig beachtete Seite, die von ungarischen und ausländischen Gelehrten zwar wiederholt erwähnt wurde, ohne daß jedoch diese Wissenschaftler das Problem eingehend behandelt hätten: ^{1/a} Erdélyis reger Geist hat die Umrisse der in seinen Jugendjahren entstehenden neuen Wissenschaft, der Komparatistik, der vergleichenden Literaturwissenschaft erkannt, und stellte einen bedeutenden Teil seiner Betätigung in den Dienst dieses neuen Wissenschaftszweiges. Die untenstehende Arbeit möchte das bisher Vernachlässigte - wenigstens in großen Zügen - teilweise nachholen.

Wir würden Erdélyis komparatistisches Interesse kaum richtig verstehen und beurteilen können, wenn wir seine diesbezüglichen Bemühungen nicht mit der Entwicklung des Begriffs "Weltliteratur" verbinden würden. Vergleichende Literaturwissenschaft und Weltliteratur bilden eine dialektische Einheit: die letztere ist die Substanz, die Materie, woran die Komparatistik, d. h. die konkrete Wissenschaft ihre Untersuchungen vollzieht. Hieraus folgt, daß es eine bewußte, methodische vergleichende Literaturwissenschaft nicht geben konnte, solange die Weltliteratur nicht entdeckt und der Inhalt und das Wesen dieses neuen Begriffs nicht geklärt wurde.

2. Die einzelnen Epochen und die zu ihnen gehörenden, durch sie hervorgebrachten Ideen stehen miteinander in korrelativer

Beziehung: gewisse neue Begriffe mußten in einer betreffenden Periode notwendigerweise zur Welt gebracht werden. Solcher Begriff war am Anfang des 19. Jh.-s die Weltliteratur. Wie die Idee "Weltliteratur" mit dem Auftreten des Frühkapitalismus notwendigerweise entstehen mußte, so hat sie - ebenfalls sozusagen zwangsweise - ihren ersten Verkünder und Deuter gefunden, Goethe.

Goethe war bereits während seines italienischen Aufenthaltes /1786-88/ mit der Weltliteratur in Berührung gekommen, doch hat er den neuen Begriff verhältnismäßig spät, erst 1827 konzipiert. Zu dieser Zeit sagte er seinem Vertrauten und Sekretär, Eckermann: "Ich sehe immer mehr, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt /.../. Aber freilich, wenn wir Deutschen nicht aus dem engen Kreise unserer eigenen Umgebung hinausblicken, so kommen wir gar zu leicht in diesen pedantischen Dünkel. Ich sehe mich aber gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen" /31. 1. 1827/.¹

Dieser ersten konkreten Umschreibung der Weltliteratur folgten noch viele andere, die größtenteils in seiner berühmten Zeitschrift, Kunst und Altertum erschienen sind.

Was Goethe von der Seite der Kunst und der Literatur her berührte, haben Marx und Engels etwas später, jetzt aber betont unter dem Aspekt der Produktion und des weltumfassenden Warenaustausches als historisch-qualitativen Begriff formuliert: "An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der

Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur".²

Goethe hat den Begriff der Weltliteratur nicht eindeutig formuliert, deshalb haben die Forscher und Dichter im Laufe der Jahrzehnte in seine Betrachtungen so manches hineingedichtet, ja, hineinemystifiziert.

Wir glauben, nicht allzuweit von der Wahrheit zu sein, wenn wir annehmen: von den vielseitigen Deutungen steht diejenige der Goetheschen Konzeption am nächsten, die die Weltliteratur als eine rege geistige Zusammenarbeit der einzelnen Literaturen auffaßt. Diese geistige Wechselbeziehung entsteht durch literarische Berührungen, durch Übersetzungen und will dem gegenseitigen Verstehen, und dadurch der gegenseitigen Schätzung und Duldung der Völker dienen.

Eine solche Betrachtung der Weltliteratur führt uns zu der vergleichenden Literaturgeschichte. Dieser neue Wissenschaftszweig entwickelt sich gewissermaßen als Reaktion auf den unduldsamen, engen Nationalismus eines bedeutenden Teils der Literaturwissenschaft im 19. Jahrhundert, und war zugleich ein schroffer Protest dagegen, daß sich die einzelnen Nationalliteraturen und die Vertreter dieser Literaturen voneinander meist streng abkapselten. Ein erstrangiges Ziel der vergleichenden Literaturgeschichte ist es jene Vorgänge zu beschreiben, durch die eine literarische Erscheinung ihre sprachlichen Grenzen überschreitet und ihr Dasein im Rahmen einer anderen Sprache fortsetzt.

3. Die Goethesche Konzeption der Weltliteratur und ihre angewandte Wissenschaft, die vergleichende Literaturgeschichte haben Europas literarische Kreise in erstaunlich kurzer Zeit erobert. Auch nach Ungarn sind sie bereits acht Jahre nach der ersten Konzipierung gelangt, ihr erster bewußter ungarischer Verbreiter aber war János Erdélyi.

Somit ist Erdélyis Ausgangspunkt irgendwo bei den Goetheschen

weltliterarischen Betrachtungen zu suchen: auch Erdélyi war bestrebt, das aufzustöbern, womit das ungarische Schrifttum "die Schatzkammer der Weltliteratur" bereicherte. Der in der damals berühmten protestantischen Schule von Sárospatak ausgebildete Erdélyi hat unter dem Einfluß des damals modischen Hegel die Dichter als hervorragende Geister betrachtet, die sich nicht um "die Winzigkeiten der vielseitig diskutierbaren Prinzipien kümmern, sondern dem rein Humanen zueilen." Dieses "rein Humane" oder "universal Humane" ist eine Erscheinungsform der realistischen Darstellungskunst gegenüber dem klassizistischen Abstrakten. Dieser Protest gegen den Klassizismus entspringt dem Wunsche, eine Literatur mit nationaler Funktion zu schaffen. Der Dichter kümmert sich im Vergleich mit dem Wissenschaftler um den gesamten Menschen wie er ist, "mit der geheimsten Deutung seines Willens und seiner Gefühle". Der Mensch steht in der Entwicklung so unendlich hoch, daß er nicht nur die antiken Götter, sondern auch noch den Gottbegriff des Christentums seinem eigenen Antlitz nachbildete.

Wie die einzelnen Länder auf der Landkarte durch verschiedene Flächen symbolisiert werden, ebenso könnte "das geistige Reich" der Dichter mit bestimmten, einander überschneidenden Kreisen dargestellt werden. Diese Analyse führt den ungarischen Gelehrten zum Goetheschen Begriff der Weltliteratur: wenn wir die großen Namen, die mit ihren Werken den weitesten Kreis bevölkern, zusammenfassen würden, so könnten wir ein ungefähres Bild davon bekommen, was Goethe eigentlich unter dem Begriff "Weltliteratur" verstand.

Für Erdélyi besteht kein Zweifel darüber, daß dieser Begriff bei Goethe nicht mit der Summe der Literaturen der Welt identisch ist. Seine Argumentation ist für die historische Betrachtungsweise seines Zeitalters in hohem Maße charakteristisch: selbst die Weltgeschichte ergibt sich aus jenen sich in jeder

Stunde vollziehenden Ereignissen, die sozusagen Meilensteine der einzelnen Strecken der dahinfließenden Zeit sind, wie z. B. Moses, Jesus, Amerikas Entdeckung usw. Dementsprechend betrachtet er die Weltliteratur als "die zusammengefaßten hervorragendsten Punkte der wissenschaftlichen Bildung" einzelner Nationen, und aus den so zusammengefügt - sozusagen nivellierten - Gipfeln "wird ein Ganzes geschaffen als ob sie das Eigentum einer einzigen Nation wären".

Die Frage liegt auf der Hand: was für eine Rolle spielt die ungarische Literatur in der so aufgefaßten Weltliteratur? Aufgrund der bisherigen Gedankenführung ist auch die Antwort gegeben: unser Schrifttum kann das allzu hoch gestellte Maß nicht erreichen, besser gesagt: konnte es bisher nicht erreichen. Wenn wir aber in der Weltliteratur bis jetzt keine hervorragende Rolle gespielt haben, so ist es unzweifelhaft, daß die literarische Reform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem früheren Tiefpunkt gegenüber einen entscheidenden Fortschritt bedeutet, und auch auf diesem Gebiet verspricht ein Name das geforderte Maß zu erreichen: Vörösmarty.

Erdélyi möchte seinen Lieblingdichter vor Enttäuschungen und falschen Illusionen bewahren, deshalb erhebt er am Ende seiner analytischen Kritik sein Wort und wendet sich unmittelbar an den Dichter Vörösmarty: er soll denen keinen Glauben schenken, die in ihrer nationalen Blindheit ihn unter den ersten Dichtern der Welt erwähnen. Mit richtiger Selbstkritik deutet er darauf hin, daß die großen europäischen Literaturen mit anderem Maße zu beurteilen sind und nach einem Shakespeare, Molière, Voltaire und Byron wäre Vörösmartys Platz unter den ersten anzuweisen, in unserer Literatur aber ist seine Tätigkeit eher bahnbrechend und er "ist einer der Hebel der zum Zenith strebenden Nation". ³

Diese Arbeit Erdélyis, die sich vor allem mit Vörösmarty beschäftigt, erschließt aber auch andere Momente, durch die Erdélyi zu einem der ersten Pfleger der Komparatistik geprägt wird: er sucht die Spuren der Dichtung, der Stimmung und der

4

Motiven des Orients in Vörösmartys Lebenswerk. Aus welcher Quelle schöpft aber der Dichter die orientalistischen Elemente seiner Dichtung? Teilweise hat er sie mit sich auf die Welt gebracht, teilweise wurden sie durch die dichterischen Eindrücke seiner Jugend geprägt, durch die ungarischen Volksmärchen seiner Kindheit genährt, später aber durch die leidenschaftliche Lektüre der arabischen Sagen und der "Märchen aus 1001 Nacht" und durch eine tiefere Freundschaft mit dem Orient. Der Abschluß dieses Gedankenganges zeigt uns den die Keime der vergleichenden Methode legenden Erdélyi, als er die Schriftsteller der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Entwicklung der Weltliteratur sozusagen eingliedert und feststellt, daß unsere Literatur durch Virág und Berzsenyi mit dem Schrifttum des klassischen Rom, durch Kazinczys Epigramme mit der griechischen Dichtkunst, durch Sándor Kisfaludy mit der italienischen Literatur, durch Kölcseys Tätigkeit mit den deutschen, durch wieder andere mit den französischen Dichtern "in geistige Nähe gebracht wurde". Vörösmarty ist aber der einzige, der zwischen der Dichtkunst des Orients und des Westens eine Synthese hergestellt hat: er scheint die orientalische Pracht und die Formlosigkeit eines Ossians in vielen Stellen seiner Werke zu vereinigen." ⁴

4. Die vergleichende Methode, die sich aus Erdélyis weltliterarischem Standpunkt sozusagen von sich selbst anbietet, erprobt er aber eigentlich nicht an dem damals im Zenith seiner dichterischen Tätigkeit stehenden Vörösmarty, sondern an einem anderen in Erdélyis Kindheit berühmten - in dieser Zeit aber stark angegriffenen - ungarischen Dichter, an Daniel Berzsenyi.

Erdélyi nähert sich Berzsenyi nicht in seiner Eigenschaft als Literaturhistoriker, noch weniger als Kritiker, sondern versucht mit der Methode der Vergleichung den Platz des großen dichterischen Vorgängers nicht nur in der ungarischen Literaturgeschichte, sondern auch in der Weltliteratur zu bestimmen. Seine Analyse setzt mit einem seltsamen, fast schockierenden Paradoxon ein: nach einer Skizze des in der öffentlichen

Meinung lebenden Porträts von Berzsenyi überrascht er uns damit, daß Berzsenyi eigentlich gar nicht existierte; es ist nämlich unvorstellbar, daß es zwei Menschen gäbe, deren Gedankenwelt miteinander soweit Übereinstimme, wie die Berzsenyis und seines Musters, Horatius'. Seine Landsleute haben Berzsenyi die Bezeichnung "ungarischer Horaz" gegeben, - es ist unklar, was dies zu bedeuten hat: ob Verehrung oder bloß Kritik?

Erdélyi schließt sich Kölcséys bekannter Berzsenyi-Kritik an und stellt fest, daß Kölcséy seinem transdanubischen Dichtergenossen in Wirklichkeit nicht so sehr in der einheimischen Dichtung einen Platz zuweisen wollte, - hier gebührt ihm unbestreitbar ein hervorragender Platz - sondern "in Vergleichung unserer gesamten Dichtkunst mit der lyrischen Literatur der kultivierten Nationen der ganzen Welt", das heißt mit den großen Poeten des Auslandes. Es lohnt sich, an dieser Stelle Erdélyis Ausführungen ein wenig unter die Lupe zu nehmen. Es ist undiskutierbar, daß er ein begeisterter Patriot war und doch - oder eben deshalb - hatte er den Mut, sich von der illusorischen Ungarn-Betrachtung eines István Horvát zu distanzieren, und sein Wort im Interesse einer nüchternen Kritik mit europäischer Perspektive zu erheben, wodurch sich unser Schrifttum zu einem weltliterarischen Rang erheben kann: "Was ist für uns besser? - fragt er - Wenn wir mit der Krone unseren Beifalls einen unserer einheimischen Dichter verzieren und neben seinen Namen schreiben: Non plus ultra? Werden wir nicht im geistigen Sumpf der "Extra Hungariam non est vita" - Wahrheiten sitzen bleiben? Oder verfahren wir nicht klüger, wenn wir uns nicht mit der Bedeutung inländischer Geister verschmeicheln, sondern klipp und klar voraussagen, daß ein ungarischer Dichter viel mehr erstreben muß als den Raum von den "Karpathen bis zum Adriatischen Meere", und er hat alle jenen Mittel des Fleisses und der Bildung zu ergreifen, durch die er seinen eigenen Namen und den des Ungarn-
tums über die Grenzen seines eigenen Landes hinausbefördern kann,

da der Ungar nur dadurch zugleich ein gleichwertiges Mitglied der europäischen Familie sein kann, wenn ihm einzelne große Namen auch im Auslande Achtung verschaffen? Wir wählen diese letzte Möglichkeit und brechen dafür eine Lanze; denn wir glauben, es ist die höchste Zeit auch hieran zu denken, und wir rechnen auf die Kultur der gebildeten Nationen, nämlich daß sie den Geist - mag er kommen, woher er eben kommen kann - verstehen werden einzuschätzen und werden versuchen, die Sprache mit ausgearbeiteter Literatur kennenzulernen, zu würdigen und durch ihre Teilnahme zu pflegen und zu verewigen".⁵

Es ist ersichtlich, daß Erdélyi nicht allzuweit von seinem gesteckten Ziel abschweifen wollte, nämlich in seiner Monographie die Dichtkunst von Berzsenyi und Horaz unter weltliterarischem Aspekt gegenüberzustellen, er ist eher bestrebt, aus dem Einzelnen Folgerungen allgemeinen Charakters abzuleiten. So leitet er aus dem Mangel des ungarischen Dichters, daß er fast vollkommen mit seinem heißgeliebten römischen Vorbild verschmolz, die allgemeine Folgerung ab, daß die Dichter zu Berzsenyis Lebzeiten größtenteils am Gängelband geführt wurden, sich an der Leine der Übersetzung bewegten, und der an Berzsenyi geübte Tadel wird nur dann zweckdienlich sein, wenn er die anderen ungarischen Dichter zu größerer Originalität anspornt.

Das vergleichende Verfahren des ungarischen Forschers erreicht seinen Höhepunkt, als er mit philologischer Knappheit die parallelen Stellen des ungarischen und des römischen Dichters nachweist. Es würde uns zu weit führen, wenn wir Erdélyis Gegenüberstellungen aufzählen wollten, wir möchten hier bloß erwähnen, daß er bei der Vergleichung des gesamten Oeuvres von Horaz und Berzsenyi etwa mit einem Dutzend von parallelen Stellen und Textübereinstimmungen seine komparatistische Tätigkeit beweist.

Die mit philologischer Genauigkeit zusammengestellte Vergleichung bleibt aber nicht bei bloßer Textanalyse stehen,

und Erdélyis Ziel ist nicht - oder genauer gesagt: nicht nur - nachzuweisen, was für Ausdrücke, welche Zeilen Berzsenyi von seinem Muster übernommen hat, sondern - ausgehend aus der grundlegenden Zielsetzung der vergleichenden Literaturgeschichte, von der stofflichen Analogie von Dichtern zweier Völker - er untersucht, wie und wie oft einzelne horazische Gedanken - nicht selten in vollkommen unerwarteter Form und Stelle - in Berzsenyis Gedichten auftauchen, d.h. er untersucht die Wanderung von Motiven bei zwei Dichtern zweier Nationen.

So weist Erdélyi nach, daß Berzsenyi die bekannten Thesen der horazischen Lebensphilosophie allzu oft verwendet, - dies verleiht den Gedichten des "ungarischen Horaz" eine gewisse Eintönigkeit. Es wird belegmäßig nachgewiesen, daß die Stimmung der Vergänglichkeit von Berzsenyi in seinen Gedichten nicht weniger als fünfzehnmal berührt wird, und manchmal völlig unerwartet. Dem anderen Lieblingsgedanken Horazens, der Genügsamkeit begegnen wir in elf Versen von Berzsenyi, und in hoher Zahl sind vertreten jene Gedichte, in denen andere, den obigen verwandte Ideen, so die Weisheit, die kluge Verwendung der Zeit nach Horaz auch bei Berzsenyi vorzufinden sind.

Alle diese Beweise reichen für Erdélyi aus, seine Ausgangsthese zu wiederholen: Berzsenyi ist eigentlich bloß eine Kopie, "deren Original Horaz ist". Doch bleibt sein Auge nicht an dem Einzelnen haften, sondern ersucht das Allgemeine: mit seiner Beweisführung möchte er bezeugen, daß die ungarische Nation allzu sehr lateinisiert wurde, so können wir den Horazschen Geist von Berzsenyi nicht ausschließlich ihm zur Last legen.

5. Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts ist bei den politisch - und was damals damit identisch war: literarisch - emporstrebenden osteuropäischen Völkern gleichfalls ein lebhaftes Interesse für die Volksdichtung wahrzunehmen und die Volkspoesie spielt bei allen dieselbe Funktion: sie fördert die Rezeption der westlichen Literaturen oder paßt diese den nationalen Traditionen an.

Dieser weitläufigen, fast internationalen Bewegung schließt sich auch die ungarische Literatur der 40er Jahre an und mit ihr auch Erdélyi. Die Kisfaludy-Gesellschaft hat ihn 1846 mit der Sammlung und Veröffentlichung der ungarischen Volkspoesie betraut. Innerhalb von drei Jahren /1846-48/ veröffentlichte er drei große Bände: "Magyar Népköltési Gyűjtemény. Népdalok és Mondák /Sammlung der Ungarischen Volksdichtung. Volkslieder und Volkssagen/. Wichtiger aber als die Sammlung selbst und als die damals fast alle Gesellschaftsschichten berührende geistige Mobilisierung ist für uns die Tatsache, daß "Erdélyi seine Volkslied-Sammlung auch theoretisch begründet und fördert, daß er - wie die Dichter des Reformzeitalters schlechthin - ein Gelehrter der völkischen Richtung wird, der in den Schätzen der eigenartigen ungarischen Volkskunst nicht die unterschiedlichen, provinziellen Kriterien erblickt, sondern diese Kunst als einen Teil der universellen menschlichen Kultur betrachtet..."⁶

Erdélyi beschäftigt sich in fünf größeren Studien mit der Volksdichtung, und dieses weite Gebiet der ungarischen Kultur wird von ihm mit den überzeugenden Argumenten des an der Weltliteratur geschulten Theoretikers und mit der hinreißenden Glut des Dichters analysiert.

Aus diesen Arbeiten möchten wir hier nur die Gedanken besonders hervorheben, die den Komparatisten verraten: indem er die Volksdichtung als Teil der Weltliteratur begreift, weist er die für die einzelnen Volkspoesien charakteristischen Unterschiede nach und spinnt die sie verbindenden Fäden zusammen. So wird bei der Untersuchung des Alters und der Herkunft der ungarischen Volkspoesie betont, daß diese Kunstgattung in ihrer Struktur und ihrer Betrachtungsweise, in ihrem Aufbau und in ihrer Gefühlswelt "von allen Melodien der europäischen Nationen vollkommen unterschiedlich ist".

Erdélyi hatte - wie wir es schon gesehen haben, - bereits in seinen Studien über Vörösmarty erwähnt, daß dieser ungarische Dichter in hohem Maße unter die Wirkung der bunten orientalischen Poesie geraten war. Jetzt versucht er, diesen orientalischen Prunk auch auf dem Gebiet des Volksliedes nachzuweisen, indem er die Formen, die Auffassung und Sprache des ungarischen Volksliedes mit der Würze, der Glut und den Farben der orientalischen Dichtung vergleicht. Um seiner Behauptung mehr Nachdruck zu verleihen, beruft er sich auf westliche Reisende, die in den ungarischen Liedern die orientalische Intonation sofort bemerkt haben, wie z. B. der Engländer John Bowring, der eine ungarische Anthologie herausgab, oder der Franzose de Gerando, der über Ungarn ein Reisebuch und ein Geschichtsbuch publizierte. ⁷

Seine flatternde Phantasie geht manchmal mit ihm durch: er sucht nach einem Volk, dem das ungarische ähnlich ist, das in seiner Betrachtungsweise, in seiner Natur und Stimmung völkische Erinnerungen hat, welche den unsrigen entsprechen. Seine Mittel werden romantisch, als er über das Ozean hinübergreift und die Wahlverwandten seines Volkes in den Indianern aufzufinden wähnt. Erdélyi schildert zuerst die Charakterzüge des Ungarn: Freundlichkeit, Gastfreundschaft, soziales Gefühl, vor allem aber das Liebeserlebnis sind die für einen ungarischen Menschen bezeichnenden Kriterien, obwohl unser Volk und seine Lieder "von einer Art der Kraft und der Männlichkeit" zeugen. Für uns ist "die Liebelei und selbstvergessene Tändelei" der südlichen und östlichen Völker fast unverständlich. Wir sind keinen diesen Völkern ähnlich, doch sind verwandte Züge mit den Indianern zu entdecken: wir sind ebenso zurückhaltend und scheinen in Melancholie versunken, da wir nicht neugierig erscheinen wollen. Der Kampfgeist der Indianer ist heftig, beherrschen aber diese, doch - und hier glaubt Erdélyi einen grundlegenden Unterschied zu entdecken - unter den lauen Gefühlen der Indianer scheint die Liebe sozusagen überhaupt keine Rolle zu spielen. In den Kunstgattungen ragen die Indianer in der

Redekunst hervor, - dies wird von Freunden und Feinden gleichfalls anerkannt - und auch der Ungar gilt als guter Redner. Mit seinem mitreißenden Stil vermag Erdélyi die ähnlichen Züge dermaßen plastisch zu schildern, daß er sich am Ende selbst zurückhalten muß: "Immerhin will ich nicht weitergehen, da es nicht mein Ziel ist eine vergleichende literarische Arbeit zu schreiben, sondern ich möchte eng bei meinem Gegenstand bleiben".⁸

Seine zügellose Phantasie reißt ihn aber wieder mit: er nimmt es kaum wahr, und bewegt sich wieder auf dem Gebiet der Komparatistik. Als er über das Ehrgefühl in den ungarischen Volksliedern schreibt, weist er auf eine spanische Romanze hin, deren Wesen ist - wie in einem ungarischen Volkslied -, daß das Mädchen die Annäherung des geliebten Mannes umsonst erwartet, dieser nimmt ein anderes Mädchen zu Frau. Das ungarische Bauernmädchen verzichtet auf ihre Liebe, die heißblütige Spanierin aber verlangt von ihrem Geliebten, daß er seine Frau umbringe, um sie zu heiraten. Aufgrund dieser beiden Werke vergleicht er die Charakterzüge der beiden Völker und stellt fest, daß "zwischen den nationalen Charakterzügen der Spanier und der Ungarn gewisse Berührungspunkte vorhanden sind, und.... diese können nicht andere sein als der bekannte Stolz". Seine Überlegungen haben aber auch andere komparatistische Konsequenzen: in den ungarischen Volksliedern ist die Leidenschaft stärker als die Phantasie, bei den Spaniern ist es eben umgekehrt. So hat sich der Stoff, der bei uns im Volkslied verarbeitet wurde, bei den Spaniern zur Romanze abgerundet.

Er stellt dann die Frage: ist aus dem Gesagten zu folgern, daß das ungarische Volk "poesielos" ist, - wie es bereits behauptet wurde? Seiner Meinung nach sind die Keime des Dichterischen bei allen Völkern zu finden, doch was sie hervorbringen können, das hängt größtenteils von politischen, historischen und gesellschaftlichen Umständen ab. Dessenungeachtet möchte er den relativen Rückstand unserer Kultur und innerhalb dieser unserer Literatur nicht mit dem wechselnden Glück unserer Geschichte und mit Schicksalsschlägen erklären, wie so manche seiner Zeitgenossen. Nach einem

4

nüchternen Ermessen der Wechselfälle der ungarischen Geschichte stellt Erdélyi fest: "Ich kann die Meinung der meisten ungarischen Schriftsteller nicht als Entschuldigung gelten lassen, die so allmählich nationaler Gemeinglaube und Vorurteil wurde, und die die türkische Epoche, die Reformation und die innere Zwistigkeit erwähnt", weil "der Türke gar kein Gegner der intensiver Kultur war, und die religiösen und politischen Kämpfe haben zusammen und auch gesondert den Geist geschmiedet." ⁹

6. Nach der tragischen Kapitulation bei Világos mußte auch Erdélyi - als Kossuths Anhänger und 1849 für kurze Zeit Direktor des Ungarischen Nationaltheaters - die Flucht ergreifen.

Nach langen Monaten des Umherirrens hat die Hochschule von Sárospatak, die alte "alma mater" ihren genialen Schüler aufgenommen: 1851 wurde er Professor der Philosophie und später der Weltliteratur. Als Hochschulprofessor hat er am ungarischen geistigen Leben auch weiter teilgenommen, doch - konnte er - der geographischen Lage der Stadt Sárospatak entsprechend - seinen Einfluß nur mehr indirekt gelten lassen.

Das Jahrzehnt nach Világos war für die ungarische Nation eine Periode der Vertiefung, der Meditation, als "die Dichter und Denker versuchten, die Idee der Nationalität in die Sphäre der Mystik zu erheben", aber die ungarische Literatur entwickelte sich so, daß aus der Betrachtung der Schriftsteller die wichtigsten Schöpfungen der Weltliteratur herausfielen. Erdélyi zieht alle Konsequenzen aus der Enttäuschung des gescheiterten Freiheitskampfes und anstelle einer auf der Phantasie basierenden Kulturidee stellte er sich in den Dienst eines vernunftsmäßigen philosophischen und wissenschaftlichen Kulturideals. Dazu gesellte sich bei ihm noch eine tiefe Erkenntnis: wir mußten deshalb in dem großen Kampf unterliegen, da sich niemand neben uns stellte. Aus dieser Theorie ergaben sich für ihn zwei weitgehende Folgerungen: 1. Unser Eigentum müssen wir mit angstvoller Fürsorge pflegen, so unsere Literatur, damit sie auch für den des Unga-

rischen unkundigen Fremden als Schatz bewahrt bleibt. 2. Für die Erneuerung und die weltliterarische Erweiterung unserer Volksdichtung müssen wir Vorbilder und Beispiele suchen, auf die wir uns stützen können. ¹⁰

Was den ersten Gedanken anbetrifft, untersucht Erdélyi, was der kultivierte Westen aus der ungarischen Volksdichtung kennenlernte und kritisiert eines der Mittel der komparatistischen Methode, die Übersetzungen der ungarischen Volkslieder. Diese Bestandsaufnahme ist für uns nicht vollkommen zufriedenstellend: die bisherigen Übersetzungen sind primitiv, sie geben weder die Stimmung, noch den ideellen Gedankengang getreu wider, und selbst die äußere Erscheinungsform wird recht selten dem Original entsprechend widerspiegelt. Doch dafür sind wir allein verantwortlich: wir haben diese Gattung der "Volksliteratur" vernachlässigt und "sind soweit gekommen, daß wir die Deutung und Erklärung unserer Lieder fast von dem Ausland erwarten, was tatsächlich mehr als eine Schande wäre". ¹¹

Als Ergebnis der zweiten Erkenntnis stellt er fest, daß die kleineren - oder wie er sich ausdrückt: die zweitrangigen - Völker sich gerne unter die Fittiche der größeren Nationen stellen, womit die Gefahr verbunden ist, daß sie sowohl in ihrem Geschmack, wie in ihren Anschauungen ihrem Musterbild unterliegen. Ebendeshalb müssen wir auf der gegenwärtigen Stufe unserer Entwicklung danach trachten, daß wir nicht unter das Palladium der großen Nationen eilen, sondern versuchen, "die Geistesrichtung der mit uns gleichwertigen Völkerfragmente" möglichst tief in unsere eigene Kultur hineinzuwoben. Das ist nicht nur möglich, sondern ist so halbwegs bereits vollbracht worden: eine gründliche Analyse würde uns überzeugen, daß unsere Volkslieder "eine hochgesteigerte Summe von den Liedern der um uns singenden und mit uns auf gleicher Stufe stehenden Völker sind". Seinen Gedankengang schließt Erdélyi - vielleicht als blasse Reminiszenz auf die Pläne Kossuths für eine Donaukonföderation - fast mit demselben Akkord der Versöhnung der Völker im Donautal, der von Attila József in seinem Gedicht "A Dunánál" /An der Donau/ angeschlagen wird: aus einer gegen-

seitigen Verständigung gerät in die Dichtung dieser Völker "der gemeinsame Inhalt und die verwandte Herkunft, die in absehbarer Zeit im Donautal für eine neue, kraftvolle Harmonie den Grund legen werden".¹²

Dabei schien es ihm geraten, neben der Dichtung der Nachbarvölker auch andere Vorbilder zu finden, die kein so süßes Gift anböten, wie die gefährliche deutsche Poesie mit ihrer mächtigen Anziehungskraft. In seiner Suche stößt er auf die Dichtung der skandinavischen Völker: diese Poesie wäre geeignet, als Muster zu dienen. Seine Vorstellungen unterstützt er mit der - die geistige Selbständigkeit seines eigenen Volkes befürchtenden - theoretischen Überlegung, daß für uns eigentlich und in erster Reihe die Poesie jener Völker eine Bereicherung darstellt, "die uns gegenüber gewissermaßen in Opposition sind". Auf dieser Grundlage könnte die skandinavische Dichtung unser Vorbild und Gegenstück sein, sie könnte für uns als Humusboden dienen, aus dem die ungarische Dichtung befruchtet werden könnte: "... Es wäre das Erfolgreichste, wenn wir für unsere Literatur einer völlig entgegengesetzten kunstreichen Welt die neuen Elemente entleihen könnten; und das wäre das Studium der nordischen oder skandinavischen Poesie".¹³ Bei dieser Nachahmung ist er nicht um sein Volk besorgt: "Was wir nicht brauchen, bleibt sicherlich nicht gewaltsam an uns kleben".

Erdélyi schließt seine Gedanken über die Volkspoesie mit einem seine bisherigen Feststellungen sozusagen summierenden heiteren Bild, das im Geiste der Komparatistik konzipiert ist: wenn wir genügend Kraft haben werden, auf unserem eigenen Grund und Boden Ordnung zu schaffen, dann "wird das gebildete Ausland wahrnehmen müssen, das sich in die Dichtung Europas, in den gemeinsamen Konzert eine Stimme einmischen wird, die sich von der süßlich duftigen Musik des Kap Sorrento unterscheidet, auch nicht so nebelig ist, wie die Sturmlieder des nordischen Barden: sondern sie ist wehmütiger, tiefer und doch nicht weniger national,

deren Grundton in der dichterisch berauschten Natur zu suchen ist".

7. Die Anschauungsweise in Erdélyis letzten Jahren entwickelte sich im Gegensatz zu der Auffassung seiner Jugend. Wie wir bereits gesehen haben, war er um die Selbständigkeit der Denkart der Ungaren wegen des gewaltsam unterdrückenden germanischen Geistes besorgt und doch konnte er sich vom deutschen Einfluß nicht lossagen. Nach dem Goethebild seiner Jugend, nach dem Hegel-Einfluß der Mannesjahre bekehrt er sich am Anfang der 60er Jahre - mit einer beträchtlichen Verspätung also - zu den Ideen, die einst das "junge Deutschland" verkündete.

Diese literarische Richtung trat als Widerpart der deutschen Romantik auf. Ihr Ziel war es, mit realistischen Mitteln, mit einer besonderen Mischung von literarischen und politischen Bestrebungen die Literatur und das Leben miteinander zu verbinden. Die Schriftsteller dieser Richtung standen politisch und literarisch dem alternden Goethe, der "Heiligen Allianz" und Metternichs Polizeistaat gegenüber, sie kämpften mit ihren literarischen Werken leidenschaftlich für ihre modernliberalen Ideen, für die Veränderung der bestehenden Zustände.

Die mit Börnes und Heines Tätigkeit einsetzende Bewegung griff etwa um ein Viertel Jahrhundert früher, um die Mitte der 30er Jahre in Deutschland um sich, vermochte aber nicht lang zu wirken: der Bundestag verbot 1835 alle bisher erschienenen und etwa später noch erscheinenden Werke der Beteiligten.¹⁴

Von den Schriftstellern dieser literarischen Schule wirkte vor allem der Theoretiker der Richtung, Theodor Mundt,¹⁵ auf Erdélyi. Mundts "Allgemeine Literaturgeschichte" /Berlin, 1846. 3 Bde/ diente nicht bloß als Anregung für die fragmentarische "Universale Literaturgeschichte" Erdélyis, sondern er hat auch den Aufbau, die Struktur des deutschen Werkes bei seiner Arbeit verwertet. Besonders entscheidend waren für den ungarischen Gelehrten Mundts Ansichten über die Beziehung der Weltliteratur und der Nationalliteratur. Die Vorstellungen des deutschen Theoretikers

fanden in Erdélyis Geist auf einen lebhaften Widerhall, und hinter den kraftvollen Sätzen des ungarischen Werkes können wir oft die Angst des viel geprüften Patrioten um sein Volk heraushören. Interessant erklärt er seine gegenwärtige Stellungnahme, die den Jugendvorstellungen scharf entgegensteht. Und doch können wir seine jetzige Haltung nicht als Inkonsequenz bezeichnen, weil wir fühlen müssen, daß dieser Standpunkt nach langer Überlegung, als Ergebnis schwerer innerer Kämpfe herausgebildet wurde.

Die Funktion der Literatur analysierend verleugnet Erdélyi seine am utopischen Sozialismus geschliffene Überzeugung nicht einen Augenblick. Seines Erachtens ist die Literatur der Bereich, wo "das Land der Gleichheit entsteht", und wo einem jeden soviel Anerkennung zusteht, wieviel ihm gebührt. Seine Betrachtungsweise beruht auf dem seinerzeit modischen Evolutionismus: vor seinen geistigen Augen schwebt nicht das Bild der unentwickelten, aber auch nicht das der abgelebten, "bereits verwelkten" Völker, er will die Literatur "der völlig bewußten, fortgeschrittenen Nationen und Staaten mit gesunder bürgerlichen Struktur". Wenn wir ein Volk literarisch nennen können, das bedeutet zugleich auch einen Rang, das will sagen, daß es die experimentierende Zeitspanne der mitgeborenen Kräfte überwunden hat und bereits die Herrschaft des Geistes erreichte, wo es durch die Entwicklung der Ideen in der Literatur stets eine neue Jugend beginnen kann. Diese Wiedergeburt bedeutet mit anderen Worten, daß die Literatur eigentlich die "idealisierte Nation" ist oder - wenn wir die Grenzen erweitern und aus allgemeiner Sicht urteilen - die "idealisierte Menschheit". Dieses Ausdehnen der Funktion der Literatur verleitet ihn schließlich soweit, daß er die Bedeutung eines Landes nicht mehr in seiner politischen Bedeutung, in der Einwohnerzahl, in der Industrie oder der Größe des Gebiets erblickt, sondern in der Entwicklung der Literatur, "die alles umfaßt und erzählt".

Diese Anschauung führt ihn noch einen Schritt weiter: er gelangt "bis zur weltweiten, internationalen Berufung der Lite-

ratur." Die wilden und voneinander entfernt lebenden Völker nähern sich, aber auch der Kultur in dem Maße wie sich ihr Verhältnis zur Literatur gestaltet. Zu dieser Auffassung bildet es auch keinen Widerspruch, daß die Menschheit während ihrer Geschichte zahlreiche Kulturen produzierte, die voneinander nichts wußten, da in der letzten Zielsetzung alle Literaturen miteinander übereinstimmen, und hier "entsteht eine weiter nicht mehr verschiebbare Zeit der Versöhnung der Völker, der Anerkennung der menschlichen Würde, der Führungsmacht des Geistes". Erdélyi ist den europäischen Kulturen gegenüber nicht voreingenommen: im abgeschlossenen Band seiner "Universalen Literaturgeschichte" behandelt er eingehend eben die Literaturen der östlichen Völker, er schreibt über die Kultur - und was damit gleichwertig ist: die Literatur - der Chinesen und Hindus mit großer Anerkennung, da diesen gegenüber "das Zeitalter des Christentums bloß eine kurze Episode ist". In seinem vielverheißenden, aber fragmentarisch gebliebenen Werk betrachtet Erdélyi die Literatur statisch, d. h. in jedem Augenblick abgeschlossen, sie ist "die Portraitgalerie der Menschheit", in der die einzelnen Literaturen wie Skulpturen, wie Bilder der Völker nebeneinander stehen.

So kommen wir zu einer veränderten Weltliteratur-Konzeption Erdélyis, die einer Kritik und Revision der Goetheschen Weltliteratur-Betrachtung gleichbedeutend ist. Nach seiner sich allmählich entwickelnden neuen Auffassung ist die Weltliteratur "die Seelenforschung der Menschheit in ihren hervorragenden Zügen", ausgedrückt "durch die Sprachen, in denen sie uns anspricht, und nach den Nationen, die sie verfassen". Diese beiden letzteren Kriterien heben Erdélyis Weltliteraturbetrachtung aus den kosmopolitischen Anschauungen heraus, die die nationalen Eigenheiten verwischen, da bei ihm neben der Nation als Allgemeines der Begriff der Literatur als Besonderes erscheint. Zurückblickend in eine zeitliche Entfernung von zwei Jahrzehnten, weiß er - da er sich selbst dazu bekannte -, daß die Weltliteratur auch eine Konzeption

hat, in der "die Nationen nur nebensächlich vorkommen". Dies ist aber eine philosophische Auffassung der Literatur, in der die Literatur und die Kunst als abgeschlossenes Ergebnis vorkommen, ohne die nationalen und politischen Verhältnisse, die Entwicklung des moralischen und gesellschaftlichen Lebens, mit einem Wort "die konkreten Umstände" in Betracht zu ziehen.

Nach Erdélyis gegenwärtiger Auffassung verdanken wir diese abstrakte, sterile Weltliteratur-Idee Goethe, und diese Konzeption schließt eigentlich eine Entwicklung ab, da in ihr nur solche Schriftsteller Platz bekommen können, die "niemanden fortsetzen, noch mehr aber, die von niemandem fortgesetzt werden". Hier glaubt er die Schwächen der Goetheschen Weltliteratur-Konzeption zu entdecken: sie erweckt Eintönigkeit, Manierlichkeit /und dies ist das kleinere Übel/, außerdem uniformiert sie die Literaturen, erstickt also ihre Individualität, was doch "die Hauptschönheit der Schrifttömer" ist. Die einzelnen Nationen nähern sich durch ihre Literatur, dies bedeutet aber nicht ihre Verschmelzung: "Die Literatur trennt und grenzt eigentlich ab, und wenn sie im Lande des Geistes eine Grenze zieht, verweist sie im Grunde genommen auf Selbständigkeit". Es ist ein Irrtum - sagt er - anzunehmen, daß die tatsächlich wertvollen Literaturen einander nachahmen. Im Gegenteil, sie werden nach geistigen Himmelsrichtungen einzeln geboren, wie einzelne "Kulturblöcke", die daneben auch noch durch die Zeit differenziert werden. Diesem letzteren Umstand ist zu verdanken, daß wir bei unseren literarischen Untersuchungen gar bis zu den Quellen zurückgehen müssen: wo entstand der in seiner Entwicklung nie stillstehende menschliche Geist. Wenn wir nur die Spitzen verbinden, können wir - auszugsweise - das Wesen der Schöpfungen der einzelnen Blöcke beschreiben, diese Art der Geschichte wird aber nie Literaturgeschichte sein, bloß die Geschichte der Idee. Von diesem sterilen Gipfel ist die gegenwärtige Wissenschaft heruntergestiegen, die nicht mehr die Bewegung der Idee erforscht, sondern "in ihrem nationalen Begriff die Literatur-

geschichte pflegt."

Den Zusammenhang der Menschheit und der Nation will Erdélyi auch von einem anderen Standpunkt: dem Verhältnis der Fachwissenschaft und der Literatur nachweisen. Die Fachkenntnisse stellen den Besitz der gesamten Menschheit dar, darum können die Völker die wissenschaftlichen Kenntnisse voneinander übernehmen, ohne dadurch etwas von ihrem eigenen Wert einzubüßen, die literarische Entlehnung bedeutet dagegen eine "geistige Er-lahmung", da "die Wissenschaft keine Heimat, sondern eine Welt besitzt, die Literatur aber gerade umgekehrt". Die Literatur ist weder abstrakt wie die Fachwissenschaft, aber auch nicht "summierend" wie das Leben; von der Wissenschaft entlehnte sie die Gründlichkeit, vom Leben die Lebensfrische. Mit einem Wort: "Die Literatur ist - richtig gedeutet - die lebensstreue Ausdrucksweise des nationalen Wesens".¹⁶

Am Anfang der 60er Jahre hatte die Betonung der nationalen Ansichten in Ungarn eine besondere Bedeutung: zur Zeit der österreichischen Kolonisationsbestrebungen, der Assimilationsversuche, in einer Epoche, wo die monarchistischen Zivilisationsexperimente eine Farblosigkeit anstrebten, war die Beteuerung und die Auf-rechterhaltung des nationalen Charakters viel notwendiger als im Reformzeitalter.

8. Erdélyis weltliterarische und nationalliterarische Gedanken, seine Auseinandersetzung mit Goethe weisen Spuren der Grübeleien, der Gärung auf. Er wagt einstweilen noch nicht, die Weltliteratur der Nationalliteratur scharf entgegenzustellen, er wagt vorläufig noch nicht die erste zu verleugnen und sich ausschließlich zur zweiten zu bekennen.

All dies erscheint in geordneter und abgeklärter Form in seiner letzten großen Abhandlung, in der Studie "Pályák és pálmák" /Laufbahnen und Palmen/.¹⁷ Dieses Werk ist gleichsam ein konzentrierter Auszug von allem, das Erdélyi bis jetzt verkündete, noch einmal vom Gipfel zurückblickend, seine bisherigen Behauptungen summierend und korrigierend.

4

Erdélyi hat noch in der Einleitung seiner "Universalen Literaturgeschichte" die Geschichte der Idee, die Geschichte der von gemeinschaftlichen Völkern zustande gebrachten Blöcke als die universale Geschichte des Geistes angegeben. In seinem "Pályák és pálmák" betont er jetzt ganz konkret, daß er in keiner Literatur jene universale, bestimmte ästhetische Kultur vorfindet, die die Schranken der Nation überflüssig machten und imstande wären, die nationalen Besonderheiten zu verwischen, "die Individualität zu vernichten". Die ungarische Literatur muß möglichst bald eine Nationalliteratur werden, wodurch wieder die weltliterarische Nachahmung überflüssig und unzeitgemäß wird. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß die ungarische Literatur aus der weltliterarisch-nachahmenden Zeitspanne - der Klassik und Romantik - in eine selbständige, nationale Periode übertritt, von hier aus wieder ins "humanistische" Zeitalter, wohin bloß durch eine Dichtung zu gelangen ist, die "rein Humanes", das "allgemein Humane" vermittelt. In seinem Wortgebrauch bedeuten die Ausdrücke "rein Humanes", "allgemein Humanes" eine gewisse Form der realistischen Darstellungsweise, die der klassizistischen Abstraktion gegenübersteht.

Seinem Vorbild, Mundt folgend stellt er fest, daß einzelne Völker dem ewigen Schönen damit dienen, wenn sie alles bewahren und weiter entwickeln, was in ihnen "eine eigene unveräußerliche und unentlehbare Gabe" ist, ja, "die Realität der Dichtkunst ist eben entschieden der nationale Geist". Aufgrund der besonderen politischen und sozialen Lage Ungarns distanziert sich der ungarische Gelehrte nunmehr von seinem früher bewunderten Meister, Goethe, und von den weltliterarischen Ansichten des Dichterfürsten. Erdélyi sagt unverblümt heraus, daß heutzutage der Goethesche weltliterarische Begriff, die philosophische Universalität des 18. Jahrhunderts aufzugeben ist, da aus der Farblosigkeit des Mittelalters Völkerindividuen hervorgegangen sind, die die kosmopolitische "Uniform" der Renaissance und das Übernationale Kleid des Klassizismus weit von sich geworfen haben. Die philosophische Universalität hat unter

Goethes Autorität im Schrifttum den Begriff der Weltliteratur ins Leben gerufen, "der zwar zu erfinden, aber in kürzester Zeit auch zu vergessen war. Die Weltliteratur feilscht eine Einheit, wie in der Politik der Kosmopolitismus, erstickt die Literatur und den historischen Charakter der Völker und mit Inbrunst stellt sich auf einen universal-humanistischen Standpunkt und Niveau".¹⁸

Weltliteratur - Nationalliteratur: es ist als wenn bei Erdélyi jetzt schon zwei verschiedene Orchester spielten, und ihr Spiel ergibt eine Dissonanz, an die man sich nie gewöhnen kann. Der alles Nationales verwischende Ausgleich von 1867, die Angst vor der Einschmelzung des ungarischen Volkes in die Österreichisch-Ungarische Monarchie versetzte dem alternden Erdélyi einen heftigen Schreck. Das hören wir aus seinen mahnenden Worten heraus: "Es ist nicht vollkommen grundlos, wenn wir heute unser Wort gegen das universale Schönheits-Traumbild erheben, da es nicht geraten ist, mit dem Feuer zu spielen." Seine Furcht vor dem Weltbürgertum zeigt sich schließlich in einer kategorischen Verneinung der Goetheschen Weltliteraturkonzeption: "Es gibt keine Weltliteratur, die die universale Kultur so durchliefere wie die Appenninen Italien; doch gibt es eine Nationalliteratur, die gemäß der Mannigfaltigkeit der Sprachen, des Lebens und der Gebräuche, der bürgerlichen und religiösen Überzeugungen sich aus dem Boden der Geschichte wie die Berge am Plattensee aus der Ebene mit emporstrebender Gestaltung erheben und einen Platz im Lande des Geistes einnehmen".¹⁹

Erdélyi hat also - besorgt um den nationalen Charakter seines Volkes - am Ende seines Lebens anstelle der Goetheschen weltliterarischen Konzeption die gesamt-nationale Literatur verkündet, die auf politischem Gebiet dem Grundsatz der nationalen Einheit entspricht. Durch die Wahrung der Literatur will er auch die Entwicklung einer besonderen ungarischen Kultur fördern, und dies alles im Interesse der Aufrechterhaltung der nationalen Existenz: in den Jahren der Unterdrückung waren Literatur und Politik einander

bedingende, korrelative Begriffe.

9. Der Grund von Erdélyis Gesinnungswechsel ist in dem Umstand zu suchen, daß nach der Tragödie von Világos auch er - wie damals so viele - einen großen Teil seiner Spannkraft eingebüßt hatte und nicht mehr imstande war, den weltliterarischen Prozeß als eine dialektische Einheit der internationalen und nationalen Literaturen aufzufassen. Gegen die Mitte der 60er Jahre haben sich die Umrisse des politischen Ausgleiches bereits abgezeichnet, und es war zu befürchten, daß sich das Besondere, die ungarische Sprache und mit ihr das ungarische Volk sich in das Allgemeine, in die Monarchie einschmelzen werden. Seine neue Anschauung hat sich aus zwei Fäden, aus der Befürchtung um die Zukunft seines Volkes und dem ihm angetanen Unrecht gesponnen und es ist unstreitig, daß seine neue Konzeption - die sich auf das Volk stützende Nationalliteratur - gegenüber dem in den 40er Jahren mit weltliterarischem Horizont verkündeten geistigen Internationalismus einen Rückschritt, ja, eine ideologische Einengung bedeutete, was zur Absperrung und erstickenden Verarmung der zeitgenössischen ungarischen Literatur führte. Erdélyis bürgerlicher Nationalismus, - reflektiert im Zerrspiegel seines persönlichen Unrechts - hat seine Augen verblindet und er konnte nicht mehr wahrnehmen, daß die geistige Einengung mit dem Abfall von der gesamtliterarischen Entwicklung gleichbedeutend ist. In diesem Zusammenhang müssen wir Guyard, dem bekannten französischen Komparatisten Recht geben; seine diesbezüglichen Worte sind immer gültig: "... Der Austausch der Kultur ist eine der zerbrechlichen Hoffnungen der Menschheit... Keine Literatur kann sich ohne Entfärbung isolieren und die schönsten nationalen Ergebnisse beruhen immer auf Entleihungen aus dem Fremden, da entweder die National-literaturen diese aufgesogen haben oder weil sie durch oder gegen diese noch stärker zum Ausdruck gelangten", ²⁰ und Schirmunskij Worte sind sozusagen auf Erdélyi zugeschnitten: "Wer die absolute

Selbständigkeit seiner Literatur als einen Ruhm betrachtet, der verurteilt sie nicht bloß zu einer "splendid isolation", sondern auch zu einer provinziellen Einengung und armseligen geistigen Autarkie". 21

Erdélyis Umfall bedeutete aber, daß er mit der Aufgabe seiner früheren Anschauung auch der komparatistischen Methode den Rücken zuwandte. So hat der erste vielverheißende Vertreter des ungarischen Komparatismus - bei dem sich Gelehrsamkeit, umfassende Bildung, farbenreiche Phantasie und originale Intuition vereinten - den Staffelstab fallengelassen, bevor er ihn einem anderen hätte weitergeben können.

Árpád BERCZIK

Quellenverzeichnis

- 1/a Vgl. Vajda, György Mihály: A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlatja. /Abriß der Geschichte der ungarischen vergleichenden Literaturwissenschaft/. Világirodalmi Figyelő, 1962. /VIII./ H. 3 und Pichois, Cl. - Rousseau, A. M.: La littérature comparée. Paris, 1967. Armand Colin, Collection U₂, S. 39.
1. J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832. Bd. 1-3- Leipzig. Reclam o. J. Bd. 1, S. 232.
2. Marx, Karl - Engels, Friedrich: Manifest der Kommunistischen Partei. Berlin, 1952. S. 11.
3. Erdélyi, János: Pályák és Pálmák /Laufbahnen und Palmen/, Budapest, 1886. S. 293-94.
4. Ebenda, S. 262.
5. Ebenda, S. 69-70.
6. Erdélyi János Válogatott Művei /János Erdélyis Ausgewählte Werke/. Budapest, 1961. Einleitung von A. Wéber. S. 7.
7. Poetry of the Magyars, preceded by a sketch of the language and literature of the Hungary and Transylvania. By John Bowering, London, 1830. und A. de Gerando: Essai historique sur l'origine des Hongrois. Paris, 1844; La Transylvanie et ses habitants, I-II. Paris, 1835.
8. Pályák és pálmák, a.a. O.S. 93.
9. Erdélyi János: A hazai bölcsészet jelene /Die Gegenwart der ungarischen Philosophie/. Sárospatak, 1857. S. 4-5.
10. Haraszty, Gyula: Erdélyi János irodalomszemlélete /J. Erdélyis Literaturbetrachtung/. Irodalomtörténeti Közlemények, 1939. H. IV. S. 351-352.
11. Erdélyi, János: Népköltészetünk a külföldön /Unsere Volksdichtung im Ausland/. Erschienen in Erdélyi János kisebb prózái /Kleinere Prosawerke von J. Erdélyi/. Bd. I. Debrecen, 1865, S. 150.

12. Ebenda, S. 153.
13. Ebenda, S. 167.
14. Vgl.: Dietze, Walter: Junges Deutschland und deutsche Klassik. Berlin, 1962. und Reimann, Paul: Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1848. Berlin, 1956. Hier s. vor allem das Kapitel: "Heine, Börne und das Junge Deutschland" S. 695-714.
15. Mundt, Theodor /1808-1861/ war am Anfang der 50er Jahre in Breslau, später in Berlin Universitätsprofessor.
16. Die Zitate haben wir aus dem Werke Erdélyis: Az ókori irodalom története /Literaturgeschichte des Altertums/ entnommen. /Der erste völlig ausgearbeitete Teil der "Universalen Literaturgeschichte/. Pest, 1871. S. 3-34.
17. Erschienen in der Zeitschrift Budapesti Szemle, Jg. 1867 und im Band "Pályák és pálmák". S. Fußnote 3.
18. Ebenda, S. 25.
19. Ebenda, S. 30.
20. Guyard, M. - F.: La littérature comparée. Paris, 1958. S. 126.
21. Schirmunskij, W.M.: Az irodalmak összehasonlító történelmi tanulmányozásának problémái. Tanulmányok az összehasonlító irodalomtörténet köréből. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete kiadásában. /Probleme der vergleichend-historischen Forschung der Literaturen. Studien aus der vergleichenden Literaturgeschichte. Ungarische Akademie der Wissenschaften/. Budapest, 1962. I-II. Bd. II. S. 106.

Pour une périodisation relativement nouvelle des littératures
européennes

Un titre aussi explicite devrait me permettre une entrée directe dans le vif du sujet. Si je ne le fais pas, c'est en raison de la situation quelque peu ambiguë de ce genre d'étude en cette période "synchroniste" de notre siècle.

Issu de l'idée herderienne de l'évolution organique, renforcé par un certain nombre d'éléments de la philosophie de Hegel, modifié par Comte et Taine, ignorant -volontairement ou non- le marxisme, l'historisme traditionnel n'a visiblement pas donné les résultats escomptés dans le domaine de la description et de l'explication de l'évolution historique de la littérature. Il a donné naissance, depuis Burckhardt et Wölfflin,¹ à une série de tentatives scientifiques ou didactiques de découpage, qui avaient et ont encore le but d'organiser et de grouper les différents faits littéraires, les oeuvres et les écrivains. Ces tentatives institutionalisées par l'enseignement et la critique ont pénétré toute la vie intellectuelle, et par contre coup, le progrès même de la science s'en trouvait menacé.

Pour être plus clair, passons en revue les principes de découpage et les théories de périodisation les plus typiques.

Dans le cas des manuels d'histoire des littératures nationales, le principe chronologique de découpage s'offre, pour ainsi dire, tout naturellement. On voit alors apparaître le concept de siècle, le concept de génération, on voit des découpages faits en fonction de la durée des différents règnes, des différents courants politiques /première, deuxième, troisième républiques en France/ et des différentes dates jugées importantes ou décisives de tel ou tel point de vue.²

Au niveau de la théorie, notons seulement deux tendances:

- Celle qui envisage l'histoire de la littérature et de la civilisation comme l'incarnation successive de telle ou telle idée /idée de la liberté, de l'individualisme, idée de style comme celle du Baroque, du Classique, du Romantisme/, ou comme la succession historique des manifestations de la lutte de deux idées opposées /Classique contre Baroque, Réalisme contre Romantisme, etc./ ³

Celle qui parle de l'existence des styles collectifs et historiques caractérisant les arts et la littérature sur une période plus ou moins longue. Ces styles sont considérés comme des êtres vivants ayant leur jeunesse /exubérante/, leur âge mur /équilibré/ et leur vieillesse /décadente/. Ces phases pourraient être identifiées respectivement avec le Baroque, le Classicisme et le Rococo par exemple. Une fois que les possibilités d'une période de style sont épuisées, celle-ci cède la place à une autre, jeune et triomphante. Le nouveau style est l'enfant de l'ancien, et se bat pour son indépendance et s'affirme au fur à mesure que l'autre s'efface. ⁴

Ces concepts et ces théories, soumis à des critiques très virulentes et parfois très pertinentes ne cessent pas pour autant d'exister et de se reproduire. Les différentes maisons d'édition continuent de noyer les rayons des librairies, un peu partout en Europe, des ouvrages basés sur ces théories. La persistance des théories et d'une pratique surannées, l'identification de celles-ci avec l'approche historique et la méthode historique même - belle synechdoque -, l'opposition de la synchronie et de la diachronie ont jeté le discrédit sur toute tentative d'approche se référant à l'histoire.

Quand je me décide à présenter mes réflexions sur les possibilités de la périodisation historique de la littérature, je le fais sur la base du refus d'opposer la synchronie à la diachronie. Cette opposition n'existe que dans la conscience de

✓

ceux qui procèdent à des analyses dites synchroniques, c. à d. à des analyses de codage et de décodage du texte littérature. L'utilité de ces études n'est pas contestable à condition que l'on ne confonde pas l'oeuvre en fonction et l'oeuvre-objet. L'oeuvre est lié dans sa naissance, dans son devenir et au moment même de sa lecture /de son décodage/ au processus du développement historique de la littérature. Il faudra donc, tôt ou tard, mettre au jour les lois internes du développement de la littérature, compte tenu de la tension dialectique entre l'enracinement historique et la valeur esthétique /~~autre~~ment historique/ de l'oeuvre. La chose n'est pas du tout simple, étant donné, qu'il s'agit d'une des activités créatrices de l'homme, activité distincte des autres activités sociales et notamment idéologique et en même temps solidement liée à celles-ci. Et en tant que telle, elle contribue à créer le cadre spirituel dans lequel toute la société est obligée de vivre à tel ou tel stade de son histoire. En sa qualité d'activité créatrice, elle s'oppose au passé, reflète le présent /même lorsqu'elle le critique/ et contribue à la création de l'avenir. Elle est donc coordonnée aux autres activités humaines et surtout à celle qui agissent au même niveau qu'elle, c. à d. au niveau des idéologies, mais elle garde son autonomie en tant qu'activité distincte ayant ses propres lois. L'activité littéraire de l'écrivain /et par conséquent l'oeuvre/ déterminée par ses propres lois est conditionnée inévitablement par le caractère des tensions fondamentales de l'époque, les principes de base de l'idéologie dominante, l'héritage esthétique et poétique, le goût esthétique de la majeure partie des "consommateurs" disponibles ou potentiels des oeuvres, des "produits du travail artistique" et enfin le milieu créé par d'autres produits artistiques déterminés et conditionnés de la même manière. Et tout cela est valable indépendamment de la prise de position de l'auteur. Il n'est donc rien de plus naturel que l'oeuvre reflète le présent, c.à d. son époque. Mais

elle n'est pas ou, tout au moins, elle n'est pas seulement le r e f l e t de son époque. Elle la "transgresse" dans la mesure où elle se crée une histoire grâce aux problèmes poétiques et de comportement humain qu'elle soulève et qui fascinent aussi les hommes d'autres sociétés contemporaines ou d'époques ultérieures qualitativement différentes.

Chaque époque historique d'une société concrète se forge un système plus ou moins cohérent d'idées, de concepts de sentiments, de croyances, de mythes et de mœurs. Ce système, comme tout système est l'unité des contraires. Sa désorganisation marque la fin de l'époque même qui l'a créé.

C'est en partant de ce système basé non seulement sur le présent, mais aussi sur les expériences antérieures de la société que l'écrivain essaie de répondre aux questions fondamentales de l'existence humaine.⁵ Sa réponse ou ses réponses seront définies par la forme historiquement déterminée des questions posées et des conflits formulés.⁶

Le besoin de décrire de plus en plus précisément le processus historique du développement de la littérature est incontestable. L'existence des liens multiples entre le fait littéraire et la société ne fait pas de doute non plus. L'hypothèse selon laquelle les grandes césures de l'évolution de la société et de la littérature se recoupent, semble acceptable. Mais est-ce que cette hypothèse ne nous fait pas perdre de vue le principe de la spécificité de l'oeuvre littéraire? - Je crois que non, puisque dans ce domaine, le "spécifique" se définit par rapport au "collectif". Le concept du style collectif et historique repose sur cette thèse, même quand il se définit comme un ensemble plus ou moins structuré d'un certain nombre d'éléments formels qui caractérise la majeure partie des oeuvres d'une société au

cours d'une période de son évolution. Mais depuis les travaux de Ph. Butler, P. Francastel, H. Hatzfeld, A. Hauser, T. Klaniczay, Ph. Minguet, J. Rousset, J. Szauder, V. Tapié et autres, le caractère indissociable des rapports entre les grands changements de style et les grandes transformations sociales est mis nettement en valeur. Bien que la critique ne cesse de s'en prendre au concept même - pour les raisons mentionnées pus haut -, celui-ci fait partie de plus en plus intégrante des différentes synthèses sérieuses d'histoire littéraire. Mais la critique ne lui est pas seulement néfaste, le concept s'approfondit, ainsi que les catégories de style empruntées, à l'origine, à l'histoire des arts, qui sous leur forme primaire, basées sur des critères formels se sont révélés inopérantes. Signalons seulement deux modifications importantes: 1. l'insistance sur la priorité des "schèmes d'organisation" /Francastel/ sur l'outillage /c.à d. la valeur d'une forme, d'un élément dépend du système dans lequel il /elle/ se trouve engagé/e/.

2. les catégories de style d'époque /style historique/ intègrent, pour devenir réellement historiques, un certain nombre d'aspect de l'"énoncé", par l'intermédiaire de la notion de "méthode". ⁷

Nous choisirons - faute de mieux - comme instrument de travail, le concept de style collectif et historique et les catégories de style, avec des restrictions toutefois. ⁸ Les catégories de style ne peuvent pas être séparées des différentes étapes de l'histoire de la société; un style historique

concret est lié plus fortement à l'ensemble des conditions sociales et économiques d'une époque, aux problèmes et au caractère concrets de la lutte des classes qu'aux classes même qui y participent. /Il n'y a pas de Roman de Renart sans les Romans courtois./ Il ne faut pas faire abstraction non plus de la thèse, selon laquelle la classe dominante s'efforce toujours d'imposer son art et son goût, bien qu'aux moments des grandes crises, parfois sensiblement prolongées, le style et souvent l'art même de la classe dirigeante se trouvent positivement contestés par l'existence même des œuvres issues de la classe en opposition. Il faut aussi préciser ce que l'on entend par "lien entre le société et style d'époque". Il y a là une double ambiguïté: quelles sont les limites -géographiquement parlant- d'une société, dans quelle mesure peut on parler de la même époque en Hollande et en Hongrie entre 1584 et 1703 par exemple? Il est plus que certain qu'au point de vue de l'histoire des arts "une société" s'étend sur un territoire beaucoup plus important qu'au point de vue de l'histoire de la littérature. Une des confusions attribuées à la transposition des catégories de style empruntées à l'histoire des arts est due à cet état de choses.⁹ Pour les historiens de la littérature "la société" est définie implicitement ou explicitement par la langue que parle telle ou telle communauté humaine, mais la question n'est pas aussi facile quand on aborde les arts! Les inquiétudes exprimées çà et là au sujet de la mise en œuvre, dans les études littéraires, des catégories de l'histoire de l'Art ne me sensibilisent pas trop, puisque je chercherais probablement en vain des vitraux dans une épigramme de Janus Pannonius.¹⁰

L'incapacité opérationnelle de ces catégories prises au sens strictement formel est aussi évidente dans les arts que dans la littérature. La thèse du développement inégal des différentes activités artistiques n'exclue pas les influences réciproques. Ce n'est pas le concept de style collectif et historique ou les catégories de style historique dont il faut se débarrasser, mais

4

c'est leur utilisation abusive et formelle. Pour une périodisation de l'histoire de la littérature et de l'histoire des civilisations en général, périodisation qui nous rendrait possible une description plus exacte de leur évolution, le concept de style collectif et historique nous est indispensable. Mais si l'on ne tient compte que des éléments formels des oeuvres et surtout de ceux des oeuvres isolées, autrement dit, si l'on analyse que ce qui est du métier dans le processus de la création, le concept deviendra nécessairement stérile.¹¹ On pourra mettre au jour ce qui est constant, ce qui est "l'éternel retour" dans les oeuvres et on sera obligé - comme cela avait déjà été fait à plusieurs reprises - de schématiser à l'extrême le processus de l'évolution de la littérature et de la civilisation. On ne sera jamais capable de mettre en relief ce qui est historiquement nouveau dans telle ou telle oeuvre concrète, par conséquent on ne saura pas les saisir dans leur individualité réelle, c.à d. historique. Toute conception formelle et anhistorique tue, par la force même des choses, l'intégrité historique des oeuvres. C'est ce qui explique, d'ailleurs, que les partisans des conceptions formelles se croient presque toujours obligés de déclarer leur respect absolu envers la valeur individuelle des oeuvres.

Les catégories de style historique retrouvent tout leur intérêt quand on les considère non pas comme des inventaires des caractéristiques plus ou moins formelles servant de base à un certain nombre de procédés d'identification, mais comme des schèmes d'organisation", des codes reconstruits à partir de faits concrets, économiques, sociaux, idéologiques et aussi proprement formels. Les oeuvres se définissent par rapport à ces codes et non pas en dehors d'eux.

Quant aux styles d'époque proprement dits, il faudra peut-être parler de styles dominants et de styles représentatifs. On devra parler de style représentatif dans le cas où de deux styles coexistants aucun des deux, par rapport à l'autre, n'est lié à une société

présentant un degré de développement radicalement différent. Je pense tout particulièrement au classicisme français lié à une société qui, pour sa part, ne représentait pas un degré de développement radicalement différent des sociétés du deuxième servage où le style baroque était un style dominant. Toute oeuvre artistique -en France- réincarnant des tendances idéologiquement et socialement plus proches de celles que reflète intégralement le baroque, "retombe dans le baroque". Il faut donc reprendre les jugements de valeur ¹² concernant les styles d'époque en fonction des bases socio-économiques de ces derniers. Bernin avait produit des miracles esthétiques à Rome mais son Louvre ¹³ aurait été "déplacé" à Paris. L'épopée à l'italienne n'a jamais réussi en France. Est-ce parce que les Français des chansons de gestes n'ont pas la veine épique? - Il est permis d'en douter.

Il faudra également repenser le principe de l'homogénéité des styles d'époque. Je crains surtout que les styles qui se développent à travers les périodes de grandes crises globales - la Renaissance par exemple- ne soient homogènes que grâce au fond commun d'une multitude de courants - disons - parallèles.

Pour terminer les préambules et mettre en mouvement les idées préalablement émises, avançons l'hypothèse suivante: chaque phase de l'évolution de la littérature et des arts en général correspond, pour l'essentiel, à un ensemble de transformations importantes intervenues au sein de la société à laquelle ils sont intimement liés. Mais les différentes activités artistiques ne sont pas liées aux mêmes aspects de la société ce qui constitue un des facteurs et une des possibilités d'explication du développement inégal des arts.

Tentons maintenant d'appliquer nos idées. Notre objectif sera de circonscrire les grandes phases de l'évolution de la littérature, en Europe, en fonction des grandes transformations

sociales intervenues entre l'an 1000 et la fin du XVIII^e siècle. Le choix de la date: l'an 1000 est absolument gratuit et n'a qu'une seule fonction: indiquer que le début de la civilisation médiévale ne m'intéresse pas pour le moment. La période dont il s'agit comprend pratiquement huit siècles qui correspondent, en Europe, au renforcement, à l'apogée et à la longue crise de la société féodale mais aussi à l'avènement au renforcement du capitalisme. Autrement dit, ces huit siècles comprennent une bonne partie du Moyen-Age et une partie assez importante de l'époque moderne. La ligne de démarcation entre les deux se situe quelque part entre la fin du XV^e et le milieu du XVII^e siècle.

On a l'habitude de citer comme événements décisifs ou significatifs la découverte de l'imprimerie /première moitié du XV^e/, la découverte de l'Amérique /fin du XV^e/, la révolution en Angleterre /1645-/ et d'autres, pour faire le partage. Entre le premier et le dernier de ces événements, on place ou on découvre -suivant le point de vue des historiens- une époque qui n'est plus semblable à celle qui la précède et ne fait que préfigurer celle qui la suit; et cette période s'appelle: la Renaissance.

Je préfère, pour ma part, ne pas utiliser les termes 'Moyen-Age' et 'Époque Moderne'. Ils me rendraient difficile d'expliquer ce qu'est la période intermédiaire, c. à d. la Renaissance, et en plus, gêneraient l'explication de phénomènes ou de catégories comme le classicisme, le baroque, le rococo etc. Je maintiendrai, par contre, les deux premiers termes qui semblent être très difficiles à utiliser quand on parle de la littérature ou des arts, mais qui sont au moins suffisamment définis pour être opératoires. Je suggère, pour faciliter les explications ultérieures, l'idée selon laquelle le monde moderne commence par la naissance d'une nouvelle société qui apparaît au terme d'une lente évolution du rapport entre l'homme et son travail, entre l'homme et son instrument de travail et qui, grâce à des circonstances favorables peut s'accélérer et arriver à un point de non retour,

à d. à une transformation radicale des rapports entre l'homme et l'homme, et entre l'individu et la société même. Et cette nouvelle société est la société capitaliste, qui naquit en Hollande à l'issue d'une lutte singulière qui fut à la fois une guerre de libération, une guerre de religion et une révolution bourgeoise précoce. Cette lutte qui se déroula dans les "bonnes villes" de Flandre n'aboutit pourtant pas là où elle avait été déclenchée.

De quoi s'agit-il? - Dans une des régions des plus développées d'Europe, la crise globale que traverse toute la société féodale au XVI^e siècle, devient une question de vie ou de mort pour toute une série de villes, dont la richesse avait été assurée à la fois par la fabrication et par l'écoulement de la draperie et de la sayetterie. L'organisation corporative de la production et la superstructure politique empêchent l'adaptation de l'activité économique aux conditions nouvelles créées par la concurrence de la draperie anglaise et de la draperie rurale utilisant la matière première locale, donc meilleur marché, et créées par la cherté des vivres. A tout cela s'ajoute encore la domination espagnole qui pesait de plus en plus lourde surtout depuis qu'elle s'efforçait de mettre la main sur les questions de religion. La lutte dure 7 ans /1577-84/ et s'achève par la défaite des villes flamandes, mais affaiblit et oblige les Espagnols qui n'auront plus la force d'inquiéter le Nord des Pays-Bas. De plus, la décadence et l'affaiblissement des villes flamandes renforcent la position concurrentielle des villes hollandaises auxquelles cette conjoncture favorable assure la main d'œuvre spécialisée venue du Sud. Et puisque les traditions corporatives y sont moins développées, le capital financier aura les possibilités de faire travailler cette main d'œuvre non plus au titre d'artisan possédant des outils de travail mais comme de simples ouvriers qui n'ont que leurs mains pour travailler. Les conditions d'une production industrielle/manufacturière/

sont réunies, et des circonstances heureuses assurent l'ascension relativement facile de la bourgeoisie au pouvoir. "Une nouvelle nation, ou plus précisément la première nation bourgeoise d'Europe naquit. Sa langue devient le moyen d'expression de la littérature et de la science du célèbre "âge d'or" et cet épanouissement culturel fit se dégager progressivement un nouveau caractère national; on vit alors apparaître dans cette Europe encore féodale, un personnage inédit, le bourgeois simple et doué de sens pratique, bientôt maître des mers." 14

Après cet historien hongrois, citons -pour souligner l'importance capitale du fait hollandais du point de vue proprement français- quelques phrases d'un ouvrage relativement récent: "... le nationalisme de tant de thuriféraires français du "Grand siècle" ne sait pas voiler la donnée fondamentale: à travers tout le XVII^e siècle et une partie même du XVIII^e, la prépondérance économique appartient aux Hollandais...

La Bourse d'Amsterdam est le Wall Street du XVII^e siècle. ... Leyde /est le/ premier centre drapier du monde... L'agriculture hollandaise.. reste le modèle inégalé.

... La politique anti-hollandaise devait constituer naturellement un trait fondamental du règne personnel /de Louis XIV/...

... la distance était grande, de l'efficace petite république marchande au grand royaume encore moyenâgeux." 15

Le processus historique qui débute en Hollande s'amplifie avec la révolution anglaise et devient dominant avec la guerre d'indépendance américaine et la Révolution française.

Mais la crise du féodalisme, au XVI^e siècle, n'est pas partout insurmontable. En Espagne, au Portugal, en Europe Centrale et Orientale, les forces bourgeoises sont affaiblies ou presque inexistantes; en Italie 16 un peu comme en Flandre le développement bourgeois, dans le cadre du système féodal européen, est arrivé dès la fin du XIV^e siècle à saturation, et on assiste à

son déclin à partir du début du XVI^e. Le féodalisme sort victorieux de la grande crise.

Il est vrai que de nombreux aspects de celui-ci ont changé et il n'est plus le même qu'avant la crise.

La France a une place particulière en Europe après le XVI^e siècle. Elle est déjà un pays fortement unifié, ayant des régions très inégalement développées au moment où la crise l'atteint, c. à d. au début du XVI^e siècle. Elle a pratiquement une bourgeoisie par ville avec des intérêts immédiats divers et souvent opposés d'une ville à l'autre. A l'échelon du pays entier, elle ne pourrait pas déclencher une lutte globale pour le pouvoir, mais elle est suffisamment forte, au niveau de l'individu et de la classe même, pour pouvoir occuper des postes très importants dans la hiérarchie sociale et politique après avoir accepté les règles du jeu dans le cadre de la société féodale. Mais une fois qu'elle participe au pouvoir, elle contribue fortement à la transformation de ces règles du jeu. Dans l'ensemble, dans le cadre du mouvement de va et vient entre les tendances centralisatrices et anarchiques qui caractérisent le féodalisme pendant toute son existence et qui lui assure une certaine mobilité, un certain dynamisme social et politique, la bourgeoisie en cours d'annoblissement, avec d'autres forces conjuguées, comme par exemple une partie de la noblesse moyenne, contribue largement au renforcement du centralisme et à son dernier et ultime développement au XVII^e siècle. Mais cette demi-participation au pouvoir, bien qu'elle entraîne le démantèlement de la puissance politique et dans une certaine mesure économique de la haute aristocratie féodale, aura également pour conséquence le suicide de cette première bourgeoisie en tant que classe; les nouvelles forces économiques et politiques, qui, à la fin du XVIII^e siècle enterreront cette dernière forme du régime féodal en France seront nées, de façon classique, de la transformation des cadres de la production agricole et du

2

développement des manufactures. . Les deux couches sociales d'importance historique, futurs dirigeants du Tiers État /la bourgeoisie nouvelle qui investit son capital marchand dans la production et la couche des riches fermiers et métayers/ apparaissent au cours de la deuxième moitié du XVII^e siècle et s'affirment le long du XVIII^e.¹⁷ Mais au cours de la deuxième moitié du XVI^e siècle et pratiquement pendant tout le XVII^e, la tendance principale de la mobilité sociale est l'annoblissement de la bourgeoisie commerçante contrairement à ce qui se produit en Angleterre où c'est la noblesse qui s'embourgeoise.

L'originalité du régime politique et social en France au XVII^e siècle réside dans le fait que les intérêts globaux de toutes les couches de la classe des seigneurs, y compris la grande aristocratie et les gens de robe, sont servis au détriment des intérêts immédiats et particuliers de chaque couche des deux classes dominantes. En apparence, la monarchie et le monarque mènent une bataille contre tout le monde; en réalité, ce qu'elle combat résolument, aussi bien sur le plan de la politique étrangère qu'intérieure, c'est le renforcement de la bourgeoisie. Ce n'est pas sa faute si elle ne réussit pas à la longue. Mais cette tentative de maintenir le régime féodal au prix des transformations -jusqu'alors inédites- du rapport entre les divers éléments des classes participant au pouvoir, à titre inégal bien sûr, crée des besoins nouveaux au niveau de la réflexion sur la condition humaine, sur la moralité, sur le rapport entre individus, entre homme et Dieu etc. et implique une lucidité /d'ailleurs dogmatique et impérative à l'égard des sujets/ de la part de tous ceux qui de proche ou de loin, participent activement à la direction des affaires. Nous sommes en présence de la dernière forme encore

créatrice du féodalisme; réactionnaire et dépassée par comparaison avec la Hollande et l'Angleterre, nouvelle, je dirais même très progressiste par comparaison avec le reste de l'Europe; pays, aux yeux desquels elle constituera un modèle à suivre à partir de la fin du siècle.¹⁸ Au point de vue de l'histoire des sociétés, nous devons donc tenir compte de trois voies suivies par les différentes sociétés de l'Europe qui sort de la grande crise du XVI^e siècle. Si j'accepte l'idée que les grands styles collectifs et historiques ont quelque rapport avec les sociétés qui les développent, la dichotomie entre le baroque et le classicisme perd tout sens; d'autant plus que les deux styles historiques se développent dans des sociétés qui, finalement, sont beaucoup plus proches l'une de l'autre que chacune des deux ne l'est du nouveau type de société que représentent la Hollande et l'Angleterre.

Mais revenons en arrière et essayons de définir ce que j'avais appelé la grande crise du féodalisme au XVI^e siècle. Pour ce faire, je suis obligé de prendre comme point de départ le début de la période que j'avais choisie. Le XI^e, le XII^e et même le XIII^e siècles sont considérés, à juste titre, comme la grande époque du féodalisme européen; le mot même peut s'appliquer au sens fort à propos de ces trois siècles, puisque'en dehors des caractéristiques générales de ce type de société /caractéristiques comme: économie à dominante agricole, droit d'usage et d'occupation des travailleurs sur la terre qui appartient, en tant que propriété, à une hiérarchie de seigneurs, droit individuel de prélèvement sur les produits, attachement du paysan à son maître-servage - , système de devoirs entre seigneurs/ la suzeraineté bat son plein, c. à d. la justice est rendue par le suzerain sur ses vassaux et par le seigneur sur les paysans.¹⁹ C'est l'époque de la

chevalerie, du développement et en un sens de la floraison des villes, des communes et des républiques médiévales avec une organisation du travail qui leur est propre /la corporation/ et avec un système étatique qui aura encore une histoire: la république.

Il est à remarquer que les villes et même les cité-républiques italiennes font partie intégrante du système européen féodal et ne constituent pas des corps étrangers par rapport à ce dernier. N'oublions pas ceci: la commune est un seigneur collectif. ²⁰

C'est l'époque des croisades, faits d'une expansionisme auxquelles participent toutes les forces notables de l'époque, qui en tirent profit. La France jouit d'une hégémonie universelle aussi bien dans le domaine politique que culturel. ²¹ Dans les arts c'est l'époque du style roman puis, aux XIII^e et XIV^e siècles, celle du style gothique. Il me semble qu'avec les réserves qui s'imposent, les deux termes peuvent être utilisés aussi dans le domaine de la littérature. Il est vrai que dans le cas de la majeure partie des littératures européennes on n'a véritablement pas besoin de distinguer deux périodes au sein du "Moyen-Age" en raison de leur développement relativement tardif. Dans la littérature française, par contre, il est relativement facile de découvrir un changement de style et d'inspiration à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle. C'est un véritable fossé qui sépare la Chanson de Roland /Gestes du Roi/ et Raoul de Cambrai/Gestes de Doon de Mayence/. Il semble que les romans bretons/Tristan et Yseult/1155-70/, Érec et Énide//1168/, le Roman de Tristan /1190/ , la poésie de Marie de France et la poésie des troubadours et des trouvères puissent être considérés comme faisant partie du style gothique. Leur nouveauté par rapport aux premières chansons de gestes est multiple, toutefois l'aspect le plus important peut-être est la rédéfinition du "concept du bon chevalier". C'est par rapport à la femme, à l'amour qu'il se définit.

2

Il n'est pas sans enseignement de constater que l'évolution de la caricature des chansons de gestes et des romans courtois est parallèle à l'évolution du roman courtois. Je pense tout particulièrement aux différents éléments du Roman de Renart dont bien des morceaux sont d'origine flamande //Le couronnement de Renart /1250/, Renart le Bestourné de Rutebeuf/1261-70// , au Roman de la Rose //Guillaume de Lorris/1225-70/, Jean Clopinel /1277-// qui ouvre l'ère de la littérature allégorique. Le rôle des villes flamandes dans l'évolution de la littérature française est à souligner surtout quand on note l'importance que nombre d'ouvrages récents attribuent aux villes dans l'évolution du style gothique.

Les XIV^e et XV^e siècles sont considérés par les historiens de la littérature française comme deux siècles de crise. Pourtant, se sont ces deux siècles qui produisent la poésie et la prose d'Alain Charentier/1390-1440/ Le Curiel, de Charles d'Orléans /1390-1465/ et de Villon /1430-1461/. Ils donnent, surtout le dernier, la synthèse de la poésie des siècles précédents. On doit dire la même chose à propos des jeux de mystères et des farces. ²³

Avec la deuxième moitié du XIV^e siècle, le féodalisme de type classique entre en crise pratiquement dans toute l'Europe mais en France et en Angleterre sûrement. Les villes italiennes sont contraintes de changer d'institutions; il semble, que là bas, l'élimination de la république par la signoria marque la fin de la même période qui, en France et en Angleterre, était caractérisée par la suprématie de la chevalerie.

Mais la crise ne débute pas au même moment dans toute l'Europe. En Europe Centrale et Orientale les premières monarchies fortes naissent à l'époque où la grande crise commence en Occident. En Hongrie, par exemple, la période de la guerre de Cent Ans est celle de Charles Robert/1308-42/, de Louis le Grand/1342-82/

et de Sigismund/1386-1437/. Pourtant, un événement plus que symbolique marque également la fin d'une époque aux confins Sud-Est de l'Europe. C'est là qu'eut lieu la dernière grande manifestation héroïque de la chevalerie européenne, une des dernières croisades tragiques, contre les Turcs cette fois. Dès ce moment, les signes d'un malaise, sinon d'une crise, apparaissent sous la forme de l'anarchie féodale et de l'hérésie. Mentionnons seulement deux dates importantes de ce processus: 1415 -exécution de Jean Huss et de Jérôme de Prague, puis 1437 -révolte urbano-paysanne sous la direction d'un petit noble/Budai-Nagy Antal/ contre le seigneur-archevêque.

Il n'est pas sans intérêt de souligner que la Bible de Wyclifite et la première ébauche d'une Bible hongroise sont contemporaines. La crise des villes flamandes commence au XV^e siècle: celles-ci n'en sortiront pratiquement plus.

Sautons un demi-siècle et regardons comment se présentent la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle.

Victoire de la monarchie sous François I^{er} et Henri II, en France.

Victoire de la monarchie sous Henri VII et Henri VIII, en Angleterre.

Victoire de la monarchie sous Charles-Quint et Philippe II, en Espagne. En Italie, il paraît que la "seigneurie" c. à d. l'alliance entre l'aristocratie urbaine et les seigneurs féodaux, au cours des XIV^e et XV^e siècles, prolonge et porte à un degré plus élevé l'épanouissement des Cité-États. Mais, à l'exception de Venise, c'est cette alliance même qui, en dehors de la conjoncture défavorable au commerce/avance des Turcs/, constitue, pour le développement ultérieur des ébauches du mode de production capitaliste, un obstacle insurmontable. Les causes du rayonnement de ces villes aux XIV^e et XV^e siècles et de leur décadence à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, sont, en partie, identiques. Il est d'ailleurs significatif que Florence elle-même, sous Cosme de Médicis, évolue vers une forme de la monarchie absolue.²⁴ Bénéficiant d'une recrudescence du commerce continental, la Hongrie semble résorber sa crise sous Mathias /1458-90/. La base sociale du règne de Mathias est bien plus

la noblesse moyenne - elle constitue depuis le milieu du siècle un véritable "corps", le Second État - que la bourgeoisie des villes, faibles en dernière analyse. A l'aide de l'armée et de son prestige militaire, il réussit pendant des décennies à contenir les Grands, mais son effort principal, qui visait à soustraire définitivement la noblesse moyenne et les villes à l'emprise des aristocrates, c. à d. de casser une fois pour toute les liens de vassalité, n'aboutit pas tout à fait. Après la mort de Mathias, les Jagello ne seront plus capable de continuer son oeuvre. L'écrasement impitoyable de la révolte des paysans puis, Mohács/1526/, ouvrent la grande crise. Il n'est peut-être pas inutile de remarquer que l'issue de la révolte des paysans assure à la noblesse un pouvoir institutionnel aussi complet que jamais sur les paysans. Les lois, dites de Werbőczy, assurent, dès cette première moitié du XVI^e siècle, le cadre constitutionnel de ce que l'on appelle "le deuxième servage". ²⁵

Les monarchies de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle résolvent, soit en apparence, soit réellement, la crise. Fonctionnellement elles seraient de même nature; mais au point de vue de leur action sur la société et de leur influence sur l'évolution ultérieure, on ne peut pas dire la même chose.

La monarchie reste inachevée et sans lendemain en Hongrie; en France, elle est précaire et nourrit des forces politiques et même idéologiques qui la désagrègent. Dans l'Espagne de Charles-Quint, l'avènement de celle-ci présuppose l'écrasement brutal des villes de Castille /des Comuneros/, et la transformation radicale de l'agriculture qui, à long terme, est sans merci. ²⁶

Mais elle réussit à renforcer l'aristocratie et stabiliser le féodalisme sans concessions données aux forces anti-aristocratiques.

En Angleterre, où la monarchie s'établit à la suite de la guerre des deux Roses, donc, à la suite d'un affaiblissement et d'un renouvellement de l'aristocratie, où de profonds changements ont eu lieu dans les campagnes -notamment la libération des serfs

et l'embourgeoisement des seigneurs-, cette forme d'Etat fut l'expression d'une société de transition, forme d'Etat qui fut réellement capable de résoudre une partie des contradictions auxquelles la société était en butte, et aussi, de donner le feu vert à une nouvelle étape de l'évolution sociale, économique et culturelle.²⁷

Il faudra donc attendre un certain temps pour que les contradictions s'accumulent et déclenchent une nouvelle crise. Paradoxalement, les deux extrémités parviennent au même résultat durant une bonne partie du XVI^e siècle, c. à d. à une stabilisation assez longue après la crise des XIV^e et XV^e siècles; mais si, en Espagne, cette stabilisation bloque l'évolution ultérieure de la société, en Angleterre, par contre, elle ouvre une nouvelle voie qui aboutira à la révolution bourgeoise.

Il est temps maintenant de poser la question: Qu'est-ce que la Renaissance italienne? - La littérature, l'art et la civilisation de la bourgeoisie victorieuse des villes italiennes depuis le début du XIV^e siècle jusqu' au milieu du XVI^e - telle est la réponse des différents manuels.

Mais comment concilier cette affirmation avec le fait qu'au niveau local, le début du XIV^e siècle correspond à l'avènement de la 'signoria' et d'un luxe que Dante déplore tant? Comment expliquer que dans toute l'Europe, de l'Espagne à la Pologne, en passant par la France et l'Allemagne, cette civilisation" de la bourgeoisie victorieuse fait sentir son influence juste au moment où il y a une solution, éphémère il est vrai, à la crise du féodalisme? Et encore: comment expliquer que ce style apparaît d'abord dans les cours des Monarques et des Grands Dignitaires de l'Eglise, c. à d. les haut-lieux du féodalisme? Comment se fait-il, qu'il pénètre en Angleterre presque cent ans après s'être introduit en Hongrie? Les liens dynastiques entre la cour de Hongrie et l'Italie expliqueraient-ils tout? J'en doute. Comment se fait-il que dans toute l'Europe, les renaissances nationales ne s'épanouissent qu'après avoir connu la décadence

4

de la Renaissance italienne? Comment est-il possible, que le baroque considéré comme aristocratique et féodal soit victorieux d'abord en Italie. Et encore une question: comment expliquer le fait que la victoire de la Renaissance ne se réalise, en dehors de l'Italie qu'après l'apport de l'humanisme érasmien et de la Réforme?

Tentons de formuler une réponse: la Renaissance italienne n'est ni plus ni moins que la réalisation de toutes les possibilités offerts par cette première forme du féodalisme européen non seulement au bourgeois citadin, bourgeois inséré dans le système, mais aussi à l'aristocrate séculier et ecclésiastique. C'est pourquoi aucun

aristocrate un peu cultivé ne la refusa et ne la crut étrangère à ses idéaux; en ce sens elle fut universelle. Et c'est pourquoi elle devient le style quasi universel de la dernière floraison du féodalisme de type classique sous les monarchies de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle.

Ce que nous appelons, faute de mieux, la Renaissance européenne est une toute autre chose et beaucoup moins homogène. Elle est, au niveau du contenu et au niveau de la forme, l'expression de la grande crise du XVI^e siècle qui touche toutes les couches de la société et au cours de laquelle toutes les valeurs traditionnelles sont mises en question, à l'issue de laquelle le monde doit radicalement changer. C'est la crise du non-retour.

Pour cette période, la Renaissance italienne n'est qu'une base, un point de départ. Elle n'est ni radicalement intégrée ni radicalement rejetée. La crise est générale, son expression est relativement uniforme partout en Europe, mais elle présente des variantes divergentes dépendant des rapports de classe dans les différentes régions et de l'issue possible de la crise. Il faudrait peut-être parler non pas du style renaissant mais des styles renaissants.

Les renaissances française, espagnole, anglaise, allemande, hongroise etc. et la crise de la Renaissance italienne présentent

des aspects divergents mais aussi des aspects communs. Si, à propos de la Renaissance, on peut encore parler d'une certaine "unité" européenne, il ne sera plus de même à l'époque suivante. Les nouveaux styles qui apparaîtront en fonction des changements qui auront eu lieu, seront différents, les traits communs seront beaucoup moins nombreux.

Il faudrait définir ou au moins décrire le style de "l'âge d'or" hollandais et le style ou les styles qui apparaissent en Angleterre dès le XVII^e siècle. Le concept de classicisme ne nous aide en rien à comprendre l'évolution de la littérature anglaise. Dès ce que l'on appelle "la littérature élisabéthaine" les chemins de son évolution s'écartent de ceux que suivent les littératures européennes.²⁸

De toute façon, il est à peu près certain qu'il n'y a plus de style de civilisation, style d'époque unique et uniforme en Europe depuis la Renaissance jusqu'à l'époque de l'hégémonie du capitalisme et même au delà. On pourrait peut-être parler de la dominance du romantisme pendant 30 ou 40 ans au XIX^e siècle, ou de celle du réalisme pendant 20 ou 30 ans; il est en tous cas visible qu'une certaine homogénéisation s'exerce.

Pour ce qui est des XVII^e et XVIII^e siècles, il est justifié de parler de classicisme en France et de baroque en Espagne, en Italie²⁹ et en Europe Centrale et Orientale mais sûrement pas en Hollande ni en Angleterre.³⁰ Comment définir le style de Milton ou celui de Vondel par exemple?

A propos du XVIII^e siècle on parle de classicisme, de baroque, de rococo, de sentimentalisme, de romantisme et même de réalisme en replaçant ceux-ci dans chaque pays et aux différents moments du siècle.

La base socio-économique du baroque est relativement bien définie, le style de même. L'essentiel est le rétablissement des valeurs anciennes sur la base de la récupération du pouvoir spirituel par l'Eglise et sur la base du renforcement du système

seigneurial grâce à la production agricole domaniale et au deuxième servage.

Le classicisme est bien défini comme style³¹ mais beaucoup moins bien quant à ses assises socio-économiques; il y a pourtant quelques très belles études d'historiens et d'historiens de la littérature qui faciliteraient la tâche.³² Le concept de classicisme est toutefois utilisable pour décrire le style représentatif de la France pendant une très grande partie du XVII^e et au début du XVIII^e siècle. Il s'agit d'un style plutôt représentatif que dominant parce que les transformations et les grandes réformes réalisées par la monarchie absolue ne sont pas comprises en profondeur ni interprétées de la même manière par toutes les forces sociales et politiques de l'époque. Le classicisme, à l'état pur, ne se trouve que chez quelques auteurs de très grand talent qui, grâce à leur situation sociale concrète, sont capables de comprendre et de représenter leur époque qui, dans leurs oeuvres, apparaît dans toute sa complexité.

Le glissement vers le baroque est visible chaque fois que tel ou tel auteur ne comprend de l'époque de la monarchie absolue que l'aspect féodal et l'exaltation de la foi catholique ou, inversement, l'aspect "bourgeois" anti-aristocratique. - La monarchie n'a pas résolu la crise du XVI^e siècle, mais, sur la base d'un compromis, elle l'a tempérée et, elle a différé les possibilités de solutions radicales. Mais une fois triomphante, elle est fortement tentée de chercher des solutions authentiquement féodales. C'est ce qui explique l'existence de courants baroques tout au long du siècle.

Le classicisme et le baroque ne sont pas antagonistes, ils sont de la même famille, "frères ennemis" dit P. Francastel.³³

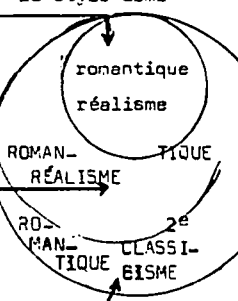
Il est très intéressant de constater que -comme on l'a vu dans le cas de la Renaissance italienne - l'hégémonie du classicisme commence au moment où celui-ci est déjà en pleine crise, au XVIII^e siècle, et que les sociétés du deuxième servage reprennent les

éléments du classicisme authentique en y assimilant les phénomènes de sa crise, de sa désagrégation. Ce qui est le siècle des Lumières en France, est le classicisme européen des pays du deuxième servage. Le rococo peut-être à la fois un des faits du classicisme désagréant et du baroque décadent. Il n'est donc pas étonnant que le rococo et ce "classicisme européen" peuvent coexister. Ce que j'appelle le classicisme européen ou deuxième classicisme, est l'expression de la dernière grande crise du féodalisme européen, plus précisément, de la crise du deuxième féodalisme. Mais cette crise est bien différente de celle du XVI^e siècle. Elle se déclenche en présence de deux puissances capitalistes déjà développées. Leurs influences économique, idéologique et culturelle donnent un sens précis, disons une finalité à la crise du classicisme français et motivent, à bien des égards, le classicisme européen ou deuxième classicisme; le sentimentalisme et le romantisme anglais en font partie intégrante.

Les réflexions que j'avais l'intention de développer s'arrêtent ici. Le tableau ci-joint aidera le lecteur à mieux comprendre mes idées. L'essentiel est que les véritables recherches, cette fois "authentiquement littéraires" doivent être entreprises là où s'arrêtent ces réflexions. On pourra me reprocher un certain schématisme et un certain déterminisme forcés. Ces reproches éventuels ne seraient dépourvus de fondement. Mais, compte tenu de la confusion actuelle qui règne concernant l'utilisation des catégories de style historique, je me sentais obligé de trancher, partout où j'en étais capable. Et quand on tranche fort, on risque de trancher faux. Mon objectif, dans cette étude, était beaucoup plus de chercher et de circonscrire les grands cadres historico-sociaux et les instruments théoriques qui me guideront et m'aideront dans mes recherches ultérieures, que de fixer définitivement des problèmes proprements littéraires. Si en ce faisant, j'ai créé plus de confusions, au moins en apparence, que je n'en ai dissipées, j'en fais toutes mes excuses.

PÉRIODISATION DE LA CIVILISATION EUROPÉENNE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMAINE AU MILIEU DU XIX^È SIÈCLE

SOCIÉTÉ FÉODALE		CRISE DE LA SOCIÉTÉ FÉODALE					SOCIÉTÉ CAPITALISTE
ÉVOLUTION, PREMIÈRE APOGÉE -1350	CRISE -1450	DEUXIÈME APOGÉE -1527	PREMIÈRE CRISE GLOBALE -1594	VERS UNE SOLUTION DIFFÉRENCIÉE -1645	SOLUTION DIFFÉRENCIÉE, ÉQUILIBRE DES FORCES -1715	SECONDE CRISE GLOBALE -1789	ÉVOLUTION -1848
ROMAN ET GOTHIQUE, STYLES DOMINANTS		RENAISSANCE EUROPÉENNE STYLE DOMINANT			I) Il n'y a pas de style dominant en ANGLETERRE et en HOLLANDE; c'est l' <u>éclectisme</u> qui y	I) Évolution vers un style propre à la nouvelle société (classique)	De la fin de la période révolutionnaire au milieu du XIX ^È , le style domi-
		Début de la renaissance ou première renaissance européenne (humanisme)	Sommet de la renaissance européenne (réforme)	Désintégration de la renaissance européenne (néostoïcisme) (néoplatonisme)	règne. Toutefois, l'influence du classicisme français est forte.	palladien, puis romantique	
<p><u>EUROPE</u></p> <p>ROMAN /gothique/</p> <p>GOTHIQUE</p> <p>FLAMBOYANT</p> <p>RENAISSANCE ITALIENNE: produit de l'évolution particulière du féodalisme (commune-seigneur collectif)</p> <p><u>ITALIE</u></p>					II) Le <u>CLASSICISME</u> français est le style représentatif d'une société où la crise n'est pas	II) Désintégration du classicisme	<p>romantique</p> <p>réalisme</p> <p>ROMAN- RÉALISME</p> <p>ROMAN- CLASSICISME</p>
					III) Le <u>BAROQUE</u> est le style dominant d'un féodalisme renouveau sur la base du deuxième servage	III) Désintégration du baroque (rococo)	
					et sous la direction spirituelle de l'Eglise combattante (Espagne, Italie, Europe Centrale et Orientale)	Vers la formation du deuxième classicisme.	



Remarques relatives au tableau:

1. La Renaissance italienne ne rompt pas avec le féodalisme "classique" /Moyen-Age/, mais en fait partie intégrante et représente son ultime développement.
2. La renaissance "européenne" reprend les éléments de la Renaissance italienne mais aussi ceux de la crise de celle-ci. C'est seulement la renaissance "européenne" qui rompt avec le Moyen-Age.
3. Le manierisme n'est pas un style qui caractérise ou domine toute une époque; il est lié à la renaissance et peut apparaître sur le chemin des trois tendances issues de la renaissance.
4. Le nouveau type de société intègre tout naturellement nombre d'éléments de styles antérieurs et contemporains pour en faire le point de départ d'un style /ou d'une série de tendances convergentes/ qui sera le sien.
5. Le classicisme étant le continuateur "centriste" de la renaissance, il crée une sorte de synthèse rationaliste et volontariste des aspirations et des idéaux de l'époque précédente en n'empruntant au baroque que l'idée du monumentalisme.
6. La place centrale du classicisme au cours des XVII^e et XVIII^e siècles s'explique par le fait que les nouvelles sociétés bourgeoises ne sont pas encore arrivées à créer leur style à elles, et que, au XVIII^e siècle, il est la seule alternative concevable, aux yeux des réformistes, face à la décadence de la civilisation baroque.

5

N o t e s

1. J. Burckhardt: Le Cicerone, Bale, 1885; traduction française: 1885 Die Kulture der Renaissance im Italien, Stuttgart, 1860
H. Wölfflin: Renaissance und Barock, München, 1888.
Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,
Gallimard, 1966.
2. Le concept de siècle est très persistant en France, même les toutes récentes "histoires de la littérature française" en sont influencées comme celle dont on est au quatrième volume et qui est publiée par les Editions Sociales ou celle dont le sixième volume est sorti chez Arthaud.
3. Exemples typiques: Eugénio d'Ors: Du Baroque, Paris, 1935; et les études de Weise
4. H. Focillon: La vie des formes, Paris, 1934; 3^e édition: 1947
5. István Sötér: Az ember és műve /L'homme et son oeuvre/ Budapest, 1971.
6. Péter Pör: Stílus és korszak /Style et époque/ KRITIKA, 1971 sept. pp. 59-64.
7. József Szauder: Az estve és Alom, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1970, pp. 92-123.
8. Klaniczay, Tibor: Az irodalmi korszak fogalmáról. KRITIKA, 1971, jan. pp. 7-11. /Sur le concept de l'époque littéraire/
9. C'est ce genre de question qui est soulevé et peut-être partiellement résolu par les chercheurs soviétiques qui emploient le concept de zone /zones ibérique, franco-anglaise, italo-germanique, slave et baltique, zone de l'empire des Habsbourg/. La répartition des zones peut varier d'une époque à l'autre; celle qui vient d'être citée serait valable pour le XVIII^e siècle. Cette information est puisée dans l'étude de István Sötér qui, de sa part, rejette toute périodisation basée sur le concept de style d'époque. /A szintézis új lehetőségei - Les nouvelles possibilités de la synthèse- KRITIKA, 1971, január, pp. 1-7/
La même idée est développée d'une manière convaincante

- dans l'étude de N. Konrad: Ovszemirnoj literature v. Szred-nije veka; Voproszi Literaturi, 1972, VIII. pp. 92-105.
10. Le premier grand poète hongrois de la première renaissance hongroise liée directement au quattrocento italien.
11. Marcel Raymond: La poésie française et le maniérisme, Droz-Minard, 1971. p. 29.
12. Entendons-nous bien! Je ne pense pas à reprendre les jugements de valeur de Croce. Il s'agit tout simplement de la nécessité de définir le niveau historico-social, donc humain de la problématique qui s'exprime dans le cadre de tel ou tel style historique.
13. V. Tapié: Baroque et Classique, Paris, Plon, 1957
14. Tibor Wittman: Les Gueux dans les "bonnes villes" de Flandre /1577-1584/; Budapest, Akadémia, 1969. p. 395.
Ce livre devra constituer une date dans l'évolution de l'historiographie moderne. Son auteur met au jour les caractéristiques de ces événements et souligne à juste titre leur importance pour l'évolution ultérieure de toute l'Europe.
15. P. Goubert: Louis XIV et vingt millions de Français; Fayard; 1966, pp. 20-21.
16. Daniel Waley: Les Républiques médiévales italiennes; Hachette, 1969 R. Pernoud: Les villes marchandes aux XIV^e et XV^e siècles; Paris, Table Ronde, 1948.
Jaques Heers: Gênes au XV^e siècle, Paris, Flammarion, 1971.
17. Goubert: Cent mille provinciaux aux XVII^e siècle /le Beauvaisis/, Flammarion 1968.
R. Mandrou: La France aux XVII^e et XVIII^e siècles, Paris, P.U.F. 1970.
F. Lebrun: Les hommes et la mort en Anjou aux XVII^e et XVIII^e siècles; Mouton, 1971
18. L. Réau: L'Europe française des Lumières, Albin Michel, 1938 et 1971.
- 2

La lecture de cet ouvrage est très instructive même aujourd'hui: il en ressort que l'influence française fut infiniment plus faible en Angleterre et en Hollande que dans le reste de l'Europe.

19. Sur les sociétés précapitalistes; textes choisis de Marx, Engels, Lénine, préface de Maurice Godelier, CERM, Éditions Sociales, 1970.

Guy Fourquin: Seigneurie et féodalité au Moyen-Age, P.U.F. 1970.

Charles Petit-Dutaillis: Les communes françaises, Paris, Albin Michel, 1947 et 1970.

Charles Parain et Pierre Vilar: Mode de production féodal et classes sociales en système précapitaliste, CERM, N° 59, 1968.

20. Pierre Vilar: *ibid.* pp. 22.

21. R. Jasinski: Histoire de la Littérature française, tome I. Paris, Nizet, 1965.

P. Francastel: Histoire de la Peinture française, tome I. Paris Gonthier 1967.

Lajos Fülep és Anna Zádor: A magyarországi művészet története, Budapest, Corvina, 1970 /Histoire de l'Art en Hongrie/

22. Paul Zumthor: Essai de poétique médiévale; Seuil, Paris, 1972.

23. Jasinski: *ibid.*

Daniel Poirion: Littérature Française; Le Moyen-Age II., Paris Arthaud, 1971.

24. Henri Lapeyre: Les Monarchies européennes du XVI^e, Paris, P.U. F. /Clio, 1967./

25. Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme, N° 63-64, 2^e et 3^e trimestre 1970. /Titre du volume: Le deuxième servage en Europe Centrale et Orientale/

26. T. Wittman: Les Gueux.. pp. 98-113.

27. Roland Marx: Histoire du Royaume-Uni, Paris, A. Colin, Coll. U. 1967.

Henri Fluchère: Shakespeare, dramaturge élisabéthain, Paris, Gallimard, 1947 et 1966

28. Ibid.

29. Quant à la différence entre la peinture flamande et la peinture hollandaise, les études de Paul Claudel sont encore à retenir. Voir notamment: La Peinture Hollandaise; Gallimard, 1967.

30. Le terme de classicisme est utilisé par les historiens de la littérature quand ils parlent de la littérature anglaise de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle mais le terme ne signifie pas la même chose qu'en France /XVII^e siècle/ ou en Allemagne /fin du XVIII^e siècle/

A consulter: René Wellek: Le "classicisme" -le terme et la notion - dans l'histoire littéraire, HELIKON /Budapest/, 1965/3, p. 344.

31. Pour ne citer que l'ouvrage de H. Peyre: Qu'est-ce que le Classicisme, Nizet, 1965.

32. Je pense aux études de Goubert, de R. Mousnier, de V. Tapié, de P. Francastel, je pense à "Dieu caché" de L. Goldmann par exemple.

33. P. Francastel: Baroque et classicisme: une civilisation; Annales, 1957, XII/2; pp. 207-222.

12

Carattere rivoluzionario e alcuni tratti neoclassici nelle opere
di Vittorio Alfieri

Questo lavoro è la prima parte di un'opera più estesa la quale esamina ugualmente questi tratti in Ugo Foscolo e in Vincenzo Monti, precursori tutti e tre del Risorgimento italiano. La presente opera sarà poi completata con un'aggiunta bibliografica, raccolta nelle biblioteche più importanti dell'Ungheria.

Per poter inquadrare il posto dell'Alfieri nell'700 dobbiamo osservare l'età e l'ambiente in cui visse, nonché la sua sorte la quale è legata strettamente a quella della sua patria.

Vari scrittori del'700 denunziarono la situazione sociale nei loro scritti. Possiamo parlare anzi della fioritura d'ingegni coraggiosi vivaci che assalirono i vecchi sistemi della Società, mettendo in ridicolo pregiudizi e proclamando principi di uguaglianza e di libertà. Fra questi scrittori i più famosi erano il Montesquieu, che combatteva contro ogni forma del despotismo e il Rousseau che sostenne il principio della sovranità popolare. Oltre alle esperienze personali fatte in Francia, erano loro in parte a far penetrare le idee rivoluzionarie nella coscienza di Vittorio Alfieri. D'altra parte lo "Sturm und Drang" cioè il periodo di slancio rivoluzionario in Germania approfondiva in lui queste idee.

La "Vita scritta da esso" è la fonte migliore a conoscere l'uomo Alfieri. La sua lotta interiore, i generosi impulsi, la rivolta contro l'educazione, contro le idee e le costumanze del suo tempo riempiono le righe di quest'opera di una passione straordinaria.

Egli parte da un ambiente aristocratico dove ricchezza e gioia non mancano. Anche l'Alfieri vive la vita spensierata del'700. Questo secolo porta in sé la moda del cicisbeismo del-

l'avventurierismo e dell'assolutismo. La provenienza aristocratica gli giovò, - così scrive subito all'inizio della Vita - "per poter poi, senza la taccia d'individioso e di vile, dispregiare la nobiltà per sè sola, svelarne le ridicolezze, gli abusi ed i vizi; ma nel tempo stesso mi giovò non poco la utile e sana influenza di essa, per non contaminare poi mai in mulla la nobiltà dell'arte ch'io professava"¹, cioè non servire altri soltanto la verità. Inoltre l'origine ricca e l'agiatezza gli permettevano di non scrivere ad adulare i signori e di non fare "genuflessioncelle" al modo di Metastasio, il quale essendo stato "poeta di corte" a Schönbrunn era tanto odiato dall'Alfieri.

Esaminando il proprio carattere già da giovane osserva in sè stesso "una certa naturale pendenza alla giustizia all'egualianza ed alla generosità d'animo" che gli paiono "gli elementi d'un ente libero o degno di esserlo"²

Gli anni di viaggio nei diversi paesi maturarono in lui il carattere contraddittorio. Nelle sue satire più tardi racconterà le ragioni che gli permettevano di conoscere i rapporti sociali, i governi. Il militarismo di Federico II lo riempie di odio e non prova nessun sentimento nè di meraviglia, nè di rispetto, ma quello d'indignazione e di rabbia. In Prussia "quei perpetui soldati non li posso neppur ora, tanti anni dopo, ingioiarsi senza sentirmi rinnovare lo stesso furore che la loro vista mi cagionava in quel punto"- dichiara nell'ottavo capitolo della Vita.³

Il desiderio dell'indipendenza politica lo caccia di stabilirsi in Toscana per le "leggi limitate" in Piemonte. Il fatto che un nobile piemontese non poteva lasciare lo Stato senza il permesso del re, lo costrinse a "disvassallarsi", cioè di liberarsi da ogni vincolo per poter esercitare con piena indipendenza l'ufficio di scrittore. Per la stessa ragione rinuncia alla carriera diplomatica. È conscio che i re sono desiderosi di lusinghe e l'Alfieri è contrario ad ogni despotismo. La Vita rivela spesso l'orrore dello scrittore contro la tirannia. Pensiamo all'ironia mordente nella corte del re di Napoli con cui esprime il suo

orrore contro i re, i quali sono tutti uguali. Per questo non conviene a loro ne rispetto, ne meraviglia.

E disprezzo sente per la zarina Caterina II. che chiama "Clitennestra filosofessa", la quale nel subentrare all'impero, voleva "oltre i tanti altri danni fatti dal marito allo Stato, risarcire anche in parte i diritti dell'umanità lesa sì crudelmente dalla schiavitù universale e totale del popolo in Russia" ... poi continua così; "vedendo la maledetta genia soldatesca sedersi sul trono di Pietroburgo più forse ancora che su quel di Berlino: questa fu senza dubbio la ragione che mi fe' pur tanto dispregiare quei popoli e si furiosamente abborrirne gli scellerati reggitori". ⁴

Sarebbe un errore il credere che negli anni della giovinezza e nei suoi viaggi l'Alfieri non avesse fatto altro che divertirsi. A Ginevra si comprava da giovane "un pieno baule di libri". Nel 1769 si ricorda "dei sublimi Saggi del familiarissimo Montaigne"... dicendo: ... mi diletta vano ed instruivano e non poco lusingavano anche la mia ignoranza e pigrizia!" ⁵ Nel baule si trovavano le opere del Rousseau, del Montesquieu, di Helvétius ed altri. Ma in Rousseau trovava molta "Maniera, tanta ricercatezza, tanta affettazione di sentimento e sì poco sentire." ⁶ Non intendeva - egli confessa - il Contratto sociale. Si diletta va invece delle prose del Voltaire. L'Esprit di Helvétius gli fece una sgradevole impressione. Insomma le sue prime letture erano francesi e le sue prime opere di prosa sono scritte in lingua francese.

I modelli francesi gli servirono a utilizzare le forme alla ricerca di una espressione più originale in italiano nel contatto sempre più preciso con i modelli classici italiani.

Il gusto neoclassico che giunge alla cima colle opere dell'Alfieri, significa nel '700 una corrente rinnovatrice dei "limpidi di Grecia viva" e l'indagine della tradizione lette-

2

raria italo-greca ed italo-latina. Trova le sue forti radici nel preromanticismo. L'illuminismo francese con la sua razionalità, con il suo realismo porge un po' limiti a questa corrente.

L'Alfieri avendo percorso quasi tutta l'Europa, aveva osservato con occhi chiari l'inuguaglianza tra gli uomini, lo sfruttamento. Nella sua satira scritta prima della rivoluzione ed intitolata "I nobili e il galanteismo" sferza fieramente la nobiltà. In un'altra più artistica dal titolo "L'educazione" rivela la stoltezza dei nobili chiamando il loro latino "un rancidume". Qui viene ritratta la nullità dell'educazione patrizia e la miseria in cui si trovano i precettori.

Non è diverso il suo atteggiamento verso i preti i quali sono contrari alla libertà.

"S'annulli il Papa, annullisi la matta
Licenza atroce gallica servile..."⁷

Egli accenna così all'intenzione distruggitrice della Francia rivoluzionaria ed al Papato.

La religione serve soltanto a domare il furore della gente contro l'oppressione, insomma la religione cristiana non ammette nessuna rivolta, anzi esorta i fedeli a sottomettersi al regno despótico. "La religione cristiana... non è per sé stessa favorevole al viver libero... ma viene incompatibile col viver libero."⁸ Si ribella in primo luogo contro l'inquisizione, contro il purgatorio, l'indissolubilità del matrimonio e contro la confessione. Non può essere se non un popolo stolto quello che crede il papa rappresentante di Dio.

Chi sono a prestare la mano, di aiutare i re assolutistici? I preti.

"il sacro vel che al volgo
adombra il ver, ch'ei non intende e crede".⁹

Insomma: la Chiesa e il regno assolutistico sono "doppia universal servitù".¹⁰

Infatti l'Alfieri manifesta una fiera avversione al despotismo della religione che reggeva quasi tutti gli Stati

4

d'Europa nel Settecento. Lo stesso pensiero che il bene ed il male d'uno Stato dipendano dal volere d'un solo uomo lo fa fremere.

I concetti politici dell'Alfieri non hanno una forma ben definita perchè li apprese dai libri e vacillavano tra l'ispirazione teorica e un'astratta democrazia d'un aristocratico subalpino. Secondo l'Enciclopedia Sovietica l'Alfieri non può superare i limiti dell'aristocrazia. ¹¹

L'azione per lui significa lo scrivere tragedie. Ogni tragedia vuol essere un'azione per suscitare negli italiani la brama per l'eroico. L'Alfieri è conscio che per far sopravvivere la coscienza nazionale, il mezzo più adatto è il teatro. Il suo teatro è pieno delle idee rivoluzionarie, delle sue passioni. Egli vuole scuotere e non divertire le molli fibre degli uditori e non arrivare soltanto agli orecchi del pubblico, ma farlo riflettere. È convinto che col dire le cose "è un farle".

Soltanto la forma della poesia arcadica non poteva bastare all'Alfieri, e il suo teatro classico era più adatto al suo pensiero, al suo animo sempre in lotta contro l'oppressione. Qual è la soluzione migliore per lui per poter esprimere nelle sue opere l'indignazione per l'oppressione? Certamente non quella pacifica ma l'urto dei sentimenti e la rottura. E se le sue tragedie non fossero sui generis ma seguissero la via tradizionale, non sarebbero di certo di più grande valore delle sue poesie. L'Alfieri osserva le regole del mondo dei classici e nel contenuto e nella forma senza però cadere nell'errore dell'imitazione.

Le sue tragedie non contano che pochi personaggi. Anche in questo segue le orme degli antichi, contrariamente ai francesi che lavoravano con molti personaggi, eccetto il Voltaire. La prima e forse più diletta lettura dell'Alfieri era Plutarco. Ma anche Machiavelli e Tacito erano cari per lui.

Il mito greco si trova spesso nelle sue tragedie. Clitennestra viene uccisa da Oreste, Mirra è innamorata del padre. Ma la rievocazione delle cose greche serve per lui sol-

tanto all'esortazione delle idee eroiche. Forse in nessuno dei suoi contemporanei viveva con quel vigore l'italianità come in lui. Ogni eroe insomma delle sue tragedie è il portavoce dei suoi ideali. La tragedia Bruto II è dedicata al futuro popolo italiano il quale è il principale rappresentante di quest'ideale.

Il proprio carattere solido e insofferente della oppressione serviva per l'eroe principale nelle sue tragedie, e quel volere con cui sempre e "fortissimamente" volle. I caratteri vengono spesso idealizzati perchè lo scrittore conosce

bene gli effetti del teatro. Ecco gli ideali da lui rilevati: libertà, patria. Il più delle volte è la lotta contro il tiranno che si vede nel suo teatro, perchè di questa è piena la sua mente. Allontanandosene ha paura di perdere l'entusiasmo del pubblico a continuare questa lotta.

Nelle tragedie della storia greca come l'Antigone, Agamennone, come la Virginia, Ottavia, Sofonisba, sentimenti di famiglia, amore, gelosia sono di second'ordine. Dove si tratta di libertà, deve tacere ogni sentimento - dice l'Alfieri.

Saverio Bettinelli, il gesuita mantovano il quale critica severamente nelle Lettere inglesi le condizioni letterarie d'Italia rimprovera l'Alfieri per il fatto, che è "più un oratore di libertà che un poeta". Naturalmente il Bettinelli con la sua ideologia voleva "demolire" l'Alfieri di cui vedeva l'atteggiamento rivoluzionario. Attacca ironicamente l'Alfieri dicendo: "Accuso i nostri pregiudizi del non lasciarmi gustar le sublimi tragedie che ammiro, ne sentir nel cuore gli affetti che vogliono ispirarmi". E facendo paragonare l'Alfieri al Racine o al Virgilio conclude: "O quei poeti non sono poeti o non l'è Alfieri sicuramente". Senza dubbio il Bettinelli protettore dei "veri poeti" e ammiratore di Federico di Prussia senza volerlo riconosce nel nemico un tratto molto simpatico, precisando "ne visto è mai dei dominanti a lato." ¹²

Il carattere rivoluzionario dell'Alfieri inquietava naturalmente il gesuita che era legato con tanti fili alla corte e invece di propagare l'amore della libertà, l'odio dei tiranni, egli voleva destare commozione con "scene mirabili per gli affetti sì ben dipinti". ¹³

Noi consideriamo naturalmente il carattere politico dell'Alfieri di fronte al Bettinelli un atto coraggioso, cioè una lotta risoluta contro ogni limitazione della libertà.

La vera libertà pervenne all'Alfieri con la rivoluzione francese che prima esaltò poi rifiutò. Dinanzi allo spettacolo di un popolo che insorgeva nel nome della libertà e del diritto, il poeta che prima ha cantato l'America libera non poteva restare muto ed ora la Bastiglia, prima orrida prigionia, diventa "trionfante ostello". E colui che prima ha dato prova di una politica matura avanzata, mescola nei suoi scritti parole come "amarchico, arbitrario, ingiusto".

Nella Vita si dichiara in questo modo delle "cose presenti e future nel periodo della rivoluzione": "io addolorato profondamente sì perchè vedo continuamente la sacra e sublime causa della libertà in tal modo tradita, e posta in discredito da questi semifilosofi; stomacato del vedere ogni giorno tanti mezzi lumi, tanti mezzi delitti, e nulla insomma d'intero se non l'imperizia d'ogni parte; atterrito finalmente dal vedere la prepotenza militare e la licenza e insolenza avvocatesca posate stupidamente per basi di libertà". ¹⁴ Egli riconosce che gli abusi e i mali del passato governo sono giunti a tale segno, che necessariamente sono accadute le cose sgradevoli.

L'ideale della libertà era per lui un'esigenza, la forza vitale, senza la quale la vita diventa fastidio.

"Nascer, sì, nascer chiamo aspra vicenda,

Non già il morire, ond'io d'angosce tante

Scevro rimango; e un solo breve istante

De miei servi natali il fallo ammenda". ¹⁵

Non teme la morte se lo sottrae ai re

"....cui sol da orgoglio e regno

Viltà dei più, ch'a inferocir gl'invita

E a pervenir dei pochi il tardo sdegno". 16

È una cosa naturale se si pensa alla sua origine aristocratica, il suo atteggiamento del tutto personale verso la rivoluzione francese, in quanto si disdegna perchè i tipografi interrompono il lavoro della stampa /in questo tempo è in preparazione la pubblicazione delle sue opere complete/ partecipando ai moti rivoluzionari.

Qual è, secondo l'Alfieri, il sistema di governo ideale?

È la monarchia costituzionale che coincide con i suoi interessi individualistici. Ed ecco quanto si sbaglia volendo assicurare il diritto di far le leggi agli eletti del popolo, sotto il quale non intende l'infima plebe, ma lo strato agiato. Secondo lui i poveri non appartengono a questa categoria, perchè loro non hanno nulla di perdere e poichè sono avvezzi di vivere alla giornata, ogni qualunque governo è indifferente a loro, per la stessa ragione, che non hanno nulla da perdere; inoltre essendo corrottissimi e scostumati, ogni qualunque governo è adatto a loro che non li lascia senza pane.

È incapace di smentire la sua origine aristocratica.

Leggiamo in un sonetto del Misogallo "È repubblica il suolo ove... illibati costumi han forza... ov'io di ricco non son fatto ignudo".¹⁷ Desidera la rivoluzione ma dimentica che il rinnovamento sociale vuole sempre delle rinunce.

Quando l'Alfieri dopo la fuga dalla rivoluzione francese si stabilisce a Firenze, viene l'occupazione francese tanto triste per lui. È il periodo in cui si rafforza l'odio suo contro i francesi che si trovava sempre assopito nell'anima.

Nei sessantatre epigrammi con le cinque prose che portano il titolo Misogallo, si manifesta quel vecchio odio contro il nemico francese che è datato dalla sua fanciullezza e che cresceva sempre più in lui coll'età e si era cambiato in furore accanito. Nel sesto capitolo della Vita ci vengono schiarite le cause della

4

sua antipatia contro i francesi. Il primo nemico francese si presenta per il bambino nella persona del maestro di ballo di origine francese. Si ricorda della duchessa di Parma che era francese di nascita, la quale andava e veniva spesso in carrozza e che colpiva il bambino Alfieri vedendola nella sua carrozza tra altri "ceffi francesi" cioè "dame e donne tutte impiastrate di quel rossaccio che usavano allora esclusivamente le francesi".¹⁸ Poi quando diventa ragazzo più maturo, il suo disprezzo diventa ancora più aspro, quando vede sulla carta geografica la vastità del territorio francese e sente dire le notizie di guerre da parte di questa nazione. Ed il punto più dolente per lui tra i ricordi giovanili è stato quello che i francesi erano padroni più volte della città di Asti.

"Queste diverse particolarità - descrive nello stesso luogo - riunite poi tutte... mi lasciarono poi sempre in appresso nel cuore quel misto di abborrimento e disprezzo per quella nazione fastidiosa".

Insomma la triste fuga dopo la rivoluzione gli suggerì di ordinare le prose e poesie contro i francesi, che sono piene di bile, nelle quali rimprovera i francesi per i vizi, non riconoscendo a loro nessun vantaggio. Il misogallo è pieno di esagerazioni reazionarie che tradisce nello stesso tempo l'incapacità di comprendere la rivoluzione dei francesi nel suo più intimo valore.

Ed ecco di nuovo si presenta il problema per il patrizio: l'occupazione dei francesi significa per lui la perdita del godimento di tutti i suoi beni. E quando un suo conoscente italiano veste la "livrea della francese tirannide" sotto l'occupazione nemica egli prorompe in parole di sdegno. Quando la stessa cosa capiterà a Ugo Foscolo, cioè dovrebbe vestire per l'occasione del giuramento al governo austriaco la divisa austriaca nel 1815, invece di piegarsi fugge da Milano nell'esilio.

L'Alfieri sentiva tradito il suo ideale astratto della libertà, che per lui significava la futura supremazia dell'Italia nell'Europa. Quando scrive dei francesi ci si sente sempre

✓

qualche cosa di violento, ironico anche perchè l'Italia maestra di cultura alle altre nazioni nell'età del Rinascimento non può assicurarsi la superiorità anche nella lotta della libertà. La posizione antirivoluzionaria sarà uguale in lui con la posizione antifrancese, cosicchè dopo il ritiro da Firenze minacciata già dai francesi si vanta dicendo, che ne lui, ne sua moglie contaminavano gli occhi con la vista di un solo francese. È un tratto da considerare negativo nelle opere dell'Alfieri, che egli identifica l'oppressione con tutta una nazione cioè con quella francese, alla quale per essere sinceri egli deve moltissimo, anzitutto la cultura illuministica, che si acquistava con le letture dei francesi e la quale è stata a infondere nella sua anima quella passione antitirannica che è tanto caratteristica per lui.

Matteo Borsa nella sua dissertazione scritta al concorso bandito dall'Accademia Virgiliana di Mantova nel 1781 sul tema "Qual sia presentemente il gusto delle belle lettere in Italia. e come possa restituirsi se in parte depravato" disapprova il grande uso dei libri stranieri, osservando che i buoni italiani e greci "dormono nelle pubbliche librerie"¹⁹, inoltre le molte traduzioni di essi, mentre il "linguaggio poetico del neoclassicismo viene trascurato"²⁰

Simpatie ed esagerazioni sorgevano come questa:

"in casa mia

Voglio che tutto sia grecismo, e voglio
che sin il can che ho meco

dimeni la sua coda all'uso greco".²¹

Nonostante il fatto che nella rivoluzione francese l'Alfieri si lascia sopraffare dalle impressioni personali e ciò fa sentire l'influsso nelle sue opere, poi il fatto della sua origine aristocratica che non gli lascia vedere l'eroismo delle masse, soltanto quello dell'individuo, cioè di un simbolo rappresentante della volontà di tutti, le sue tragedie mostrano un grande passo più avanti di fronte all'Arcadia priva di calore del sentimento, della fede profonda, di tutto ciò insomma che valse appunto a suscitare il fremito di una vita libera.

L'influsso delle sue tragedie di libertà era tanto grande, da poter considerarlo con Ugo Foscolo il precursore del Risorgimento italiano. È il vate e risvegliatore delle coscienze assopite che dinanzi a lui la letteratura italiana ignorava.

Finalmente i modelli classici che lo indussero a nuove esperienze poetiche, restando però in contatto preciso con quelli di cui voleva "invasarsi" lo fecero arrivare sulla cima di un monte limpido, che toccava soltanto ai poeti innamorati dei classici come lo era Vittorio Alfieri.

9

Erzsébet TIMÁR

N o t e

1. Vittorio Alfieri; Vita, Firenze, Le Monnier, 1926. Cap. I. p. 5.
2. " " " " " Cap. IX. p. 51.
3. " " " " " Cap. VIII. p. 89.
4. " " " " " Cap. IX. p. 95.
5. " " " " " Cap. VII. p. 83.
6. " " " " " " " "
7. Vittorio Alfieri: Misogallo, Milano, Ulrico Hoepli, 1917. p. 409.
8. Walter Binni: Vita interiore dell'Alfieri, Bologna, Cappelli,
1942. p. 70.
9. Vittorio Alfieri: Filippo, Torino, G.B. Paravia, 1908. p. 215.
10. Walter Binni: Vita interiore dell'Alfieri, Bologna, Cappelli,
1942. p. 72.
11. Enciclopedia Sovietica, Vol, 41. p. 639.
12. Walter Binni: Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del
Settecento, La Nuova Italia, Firenze, 1963. p. 342.
13. Walter Binni " " " " p.344.
14. Vittorio Alfieri: Vita, Firenze, Le Monnier, 1926. Cap. XI. p. 259.
15. Walter Binni: Vita interiore dell'Alfieri, Bologna, Cappelli,
1942. p. 50.
16. Walter Binni: " " " u.o.
17. Vittorio Alfieri: Misogallo, Milano, Ulrico Hoepli, 1917, p. 411.
18. " " Vita, Firenze, Le Monnier, 1926. Cap. VI. p. 42.
19. Walter Binni: Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del
Settecento, La Nuova Italia, Firenze, 1963. p. 125.
20. " " " " " Ibidem, p. 127.
21. " " " " " p. 127.

<

Contributions au problème de la classification
des compléments du verbe

C'est d'ordinaire dans la pratique que se révèlent les défauts et les insuffisances de la théorie. Au cours de l'enseignement de la grammaire descriptive du français destiné aux étudiants hongrois les contradictions entre la terminologie grammaticale française et hongroise sautent aux yeux. Selon la terminologie grammaticale hongroise notamment ce n'est que le complément d'objet direct français et "l'objet" de la terminologie hongroise qui sont considérés comme identiques, ce qui implique que le complément d'objet indirect est mis dans le groupe des compléments circonstanciels. En hongrois l'objet diffère des compléments circonstanciels même par des marques morphologiques; par exemple l'objet en hongrois est pourvu en général d'une désinence particulière, de plus il modifie même la conjugaison du prédicat de la proposition, c'est-à-dire c'est lui qui détermine le choix des formes de la conjugaison objective ou bien celles de la conjugaison subjective. Une différence fondamentale est sentie par la conscience linguistique hongroise entre l'objet sur lequel l'action s'exerce dans sa totalité et les compléments circonstanciels sur lesquels elle ne passe que partiellement.

La définition de l'objet donnée par les manuels français de grammaire les plus connus est conçue de manière à comprendre non seulement l'objet direct mais aussi l'objet indirect. Citons à titre d'exemple la définition de Grevisse:

"Le complément d'objet énonce la personne ou la chose sur laquelle passe l'action du sujet: cette personne ou cette chose est donc l'objet de l'action."

"Les verbes transitifs, appelés parfois objectifs, sont ceux qui expriment une action sortant du sujet et passant sur un objet. Ces verbes appellent, en principe, un complément d'objet, désignant l'être qui est le terme de l'action ou l'objet auquel l'action tend." ¹ Plusieurs définitions de ce type sont citées par M. Gross. ²

Les grammaires de la langue française récemment parues en Hongrie - pour éviter la contradiction inhérente à la manière de voir selon la conscience linguistique hongroise - rangent les compléments d'objets indirects parmi les circonstanciels: "on ne peut établir aucune limite exacte entre les verbes dits "transitifs indirects" et les verbes intransitifs ni du point de vue du sens, ni même du point de vue de leur construction". ³ La prise de position de Sándor Eckhardt dans sa grammaire descriptive de la langue française parue en 1965 est moins catégorique; quoique le terme "transitif indirect" ne figure pas dans sa terminologie, il s'exprime comme suit: "Il existe des verbes transitifs qui ne peuvent être complétés que d'un circonstanciel, de construction prépositionnelle: quelques unes des grammaires françaises les considèrent également comme objet: nuire à, jouir de, procéder à etc." ⁴

Jolán Kelemen dans son manuel intitulé "Syntaxe du français moderne" destiné à l'usage des étudiants hongrois étudie, elle aussi, le complément d'attribution, de même que les autres catégories de compléments d'objet indirects parmi les compléments circonstanciels par ce qu'ils s'assimilent plus ou moins aux compléments circonstanciels

^

prépositionnels." ⁵ Ces auteurs hongrois de grammaire française pouvaient adopter d'autant plus facilement la terminologie hongroise qu'ils se trouvaient en face de multiples divergences de la classification des compléments verbaux faite par les spécialistes français.

Dans cet article - nous rangeant à la manière de voir qui se manifeste déjà dans la conception de quelques grammairiens français modernes ⁶ - nous voulons atténuer la contradiction en question par une certaine modification de la classification des compléments verbaux.

Les définitions de l'objet du type de Grevisse sont marquées en définitive par l'empreinte de la doctrine sémantique. Tout en reléguant les critères formels à l'arrière-plan, les sémanticiens dressent de longues listes d'équivalents logiques. /p.e. obéir équivant à respecter; triompher de équivant à vaincre; nuire à équivant à léser /. ⁷

Mais l'utilisation d'équivalents de ce type, le recours à des transformations de toute sorte ont leur limites bien étroites. Ce n'est que dans un domaine restreint que ces transformations peuvent être utilisées conformément au but. L'unité du contenu et de la forme doit être toujours prise en considération. Autant de formes d'énonciations, autant de constructions et vice versa. En établissant à partir de la sémantique des corrélations des correspondances, on s'éloigne de plus en plus de la forme concrète donnée: on aboutit en dernière analyse au concept de l'objet abstraction faite de la forme extérieure. Si on considère notamment le concept d'objet abstraction faite de sa construction déterminée par la forme, on aboutit au concept d'objet pris dans un sens général, au concept d'objet logique, c'est-à-dire à une

catégorie extra- linguistique. C'est de cette catégorie que parle A. Sauvageot en se demandant comment les langues différentes peuvent exprimer l'objet: "La catégorie de l'objet, dans la mesure où elle est perçue comme distincte par le sujet parlant, résulte de procédures différentes dans l'analyse des syntagmes objectaux. Ces syntagmes ne présentent nulle part un aspect uniforme... La catégorie de l'objet est donc une notion extra-linguistique,... qui ressortit à la logique." ⁸

Cette méthode de recherches donne des résultats semblables aussi à l'intérieur d'une seule et même langue. Par conséquent si - conformément aux exigences de la logique et de la sémantique - on pose la question: comment l'objet peut-il être exprimé, on est déjà dans le domaine de l'onomasiologie. En se servant de cette méthode on pourrait faire abstraction de la construction et au nom de la logique on pourrait même considérer le sujet d'une construction passive comme un objet; de plus, d'autres périphrases analytiques sont également possibles. C'est ce que M. Sandmann ⁹ souligne en citant en exemple A. Blinkenberg: ¹⁰ Caïn tue Abel; Abel est tué par Caïn, Abel meurt de la main de son frère; voire même: favoriser quelqu'un, être en faveur de quelqu'un, être favorable à quelqu'un etc. Mais si on ne cherche pas dans ce sens les possibilités de l'expression de l'objet, les transformations de ce type ne peuvent être prises en considération. Si on garde l'unité du contenu et de la forme en se servant d'un critère pratique de la transitivité choisi par nous /voir plus loin/, la possibilité de la transformation devient beaucoup plus limitée. /réversibilité des voix; la

2

forme des questions: qui, que; la pronominalisation/. Il suit de là que même au cas où le sujet parlant ne sentirait aucune différence de sens entre les deux constructions, l'examen selon des critères formels des constructions en question ne nous semble pas superflu. Par exemple G. Galichet ne voit aucune différence de sens entre "Il se promène la nuit" et "Il se promène pendant la nuit." Il est vrai que la nuit" et pendant la nuit sont tous les deux des circonstanciels de temps.

Toutefois la deuxième phrase est plus expressive, a plus de corps. La durée est peut-être plus soulignée.¹¹ Même sans recourir à des points de repère historiques, une analyse plus profonde témoigne généralement tantôt d'une certaine valeur stylistique tantôt d'une valeur fonctionnelle de la construction. P.e. applaudir quelqu'un et applaudir à un projet /ici les mains n'entrent plus en action/ ¹² Ou bien hériter une maison et hériter d'une maison sont des équivalents logiques. Mais la deuxième, la construction indirecte est un objet respectif qui met plus en relief la chose par rapport à laquelle l'action d'hériter se déroule. Cf. l'exemple cité par M. Sandmann: discuter un problème et discuter d'un problème /objet respectif; de équivalent à au sujet de/ ¹³

Dans la terminologie grammaticale française la différence entre le complément d'objet direct et le complément d'objet indirect est rangée sous l'étiquette des "marques morphologiques," c'est-à-dire ces termes ne concernent que la forme extérieure. Et par cela même les grammairiens s'estiment plus autorisés à s'engager dans des interprétations logiques et à considérer identiques les expressions aider à quelqu'un et aider quelqu'un, voire même la fenêtre donne sur le jardin et la fenêtre regarde le jardin et favoriser quelqu'un et être favorable à quelqu'un.¹⁴ Les sémanticiens par suite de leur réalisme excessif confondent les relations syntagm-

avec les faits de la réalité concrète et poussent l'aspect formel - constructionnel à l'arrière - plan: les sémanticiens confondent deux sortes de relations, "celle qui existe entre une cheminée et de la fumée,..... et celle qui unit en français le verbe cracher et le substantif fumée dans le syntagme la cheminée crache de la fumée".¹⁵ Quant aux compléments circonstanciels cette méthode a abouti à l'étiquetage des innombrables nuances créées d'une manière subjective à partir des multiples phénomènes de la réalité extérieure. La liste interminable de ces compléments circonstanciels commence à peser aux grammairiens et F. Brunot nous recommande d'arrêter ces interprétations à une limite normale quelconque.¹⁶

G. Galichet à propos du complément d'objet direct et du complément d'objet indirect souligne avec raison que l'analyse doit partir d'une énonciation à trois termes, c'est-à-dire "le complément d'objet est donc complément non seulement du verbe, mais du groupe sujet - verbe".¹⁷ Tout cela ne contredit pas le fait que l'objet - dans un sens plus restreint - est le complément du verbe. Selon Galichet les trois éléments fondamentaux /agent, procès, objet/ sont en "ligne droite", situés sur un axe qui, après être parti du verbe, mène droit à l'objet direct sans aucune déviation, sans aucune solution de continuité entre le procès et l'objet. Mais au contraire, s'il s'agit du complément d'objet indirect, il y a déjà une sorte de déviation et "l'axe s'est légèrement infléchi".¹⁸ Nous voudrions souligner l'exactitude de la constatation de Galichet ayant trait à l'homogénéité, à l'harmonie sémantique des trois éléments. Et quant à l'objet direct il nous faut aussi mettre en relief le critère de la conversion des voix. Dans le cas du complément d'objet indirect il y a déjà un

certain "hiatus" entre le procès et "l'objet"; par conséquent le complément d'objet indirect est caractérisé par un degré d'indépendance relative plus marqué par rapport au verbe que le complément d'objet direct, c'est-à-dire il se rattache au verbe moins strictement. Nous sommes d'avis que les notions d'infléchissement, de déviation mentionnées par G. Galichet doivent être soulignées encore. Selon les définitions d'objet du type sémantique - et qu'il s'agisse d'un objet direct ou d'un objet indirect - l'action passe sur un objet, directement ou indirectement. Il s'agirait donc de deux formes de l'objet.

Mais ces définitions sémantiques prêtent à confusion non seulement par rapport à la conscience linguistique hongroise mentionnée plus haut, mais aussi par rapport à la langue française elle-même. L'analyse grammaticale traditionnelle considère s'intéresser à quelque chose complément d'objet indirect, quoique sémantiquement l'action passe directement sur "l'objet", ou bien dans les phrases il part pour Paris, il se dirige vers Paris,

Paris représente le point auquel s'applique l'action de partir et tout de même pour Paris et vers Paris sont considérés comme compléments circonstanciels de lieu. Bien qu'il soit aisé de trouver des équivalents comme rejoindre Paris, gagner Paris, M. Fischer¹⁹ n'ose tout de même pas les considérer comme "objets", même comme "objets indirects." Cela revient à dire que la délimitation de ce qui doit être considéré comme circonstanciel d'avec de ce qui est objet reste indécise, si on fait une analyse exclusivement sémantique.

Dans le cadre limité de cet article il n'y a lieu ni de tenter une définition "définitive" du concept de l'objet, ni de donner une étude approfondie du problème de la transitivité, mais nous avons un but plus modeste: des modifications

1

dans la classification des compléments du verbe. D'autre part cependant le problème de la transitivité ne peut être évité; il nous faut le prendre en considération au moins dans la mesure où il peut nous rendre service dans la réalisation de notre but pratique.

Quant à la transitivité on ne s'occupe à cet endroit ni de sa genèse, ni de l'analyse de son essence. Mais somme nous voulons séparer la catégorie de l'objet indirect de celle de l'objet direct, nous sommes obligés de définir ce que nous entendons par objet, ce qui implique la mention de notre conception relative à la transitivité.

Dans l'article des auteurs Teodora Cristea et Aurélian Tanase sont brièvement énumérés et appréciés les linguistes qui se sont occupés du problème de la transitivité. /F. Brunot, De Boer, Blinkenberg, Gougenheim, etc./ Les auteurs roumains soulignent avec un peu d'exagération que les recherches jusqu'ici effectuées dans ce domaine n'ont abouti qu'à une tautologie: est complément d'objet tout complément d'un verbe transitif et est transitif tout verbe qui peut avoir un complément d'objet et c'est vraiment un cercle vicieux. ²⁰ D'après les définitions de cette sorte le complément d'objet direct ou indirect désigne la chose ou l'être sur lequel s'exerce, passe l'action exprimée par un verbe transitif. Nous allons encore revenir plus loin sur la méthode de classification des auteurs roumains cités. Mais une chose est certaine dès à présent: non seulement la majorité des linguistes français mentionnés, mais aussi les auteurs de l'article cité ci-dessus emploient un concept de transitivité trop étendu. Nous avons adopté un concept de transitivité plus étroit qui découle de la définition de l'objet conçue par R. L. Wagner et J. Pinchon. Selon la conception traditionnelle de Darmesteter, ²¹ ils aboutissent à la définition suivante: "En français, dans les syntagmes

Λ

qui comportent un verbe, la relation objectale repose sur une seule et unique propriété du verbe, celle de la conversion des voix. Est objet tout terme susceptible de devenir le sujet du verbe dont il dépend si ce verbe est mis au passif."²² D'après nous ce n'est que l'objet direct qui rentre donc dans la catégorie "objet." Selon Sandmann la transitivité est la transmission d'un attribut ou bien comme s'exprime Delboeuf cité par lui: la fonction du verbe transitif consiste à "faire passer à un objet sous forme d'attribut l'idée attributive qu'il contient."²³ D'après le raisonnement de Sandmann le verbe transitif a une double orientation, c'est-à-dire le verbe /actio/ se manifeste dans le sujet comme un attribut actif et se manifeste dans l'objet /actum/ comme un attribut passif. Les termes "principal" et "complément" une fois considérés comme manifestations, éléments d'une hiérarchie syntactique, la disposition: principal complément peut être considérée comme catatactique /1→2/, par contre la disposition inverse /1←2/ peut être qualifiée d'anatactique. L'orientation du verbe transitif dans sa première phase, c'est-à-dire dans sa phase subjective suit la direction centrifuge; dans sa deuxième phase, c'est-à-dire dans sa phase objective a une direction centripète. La formule /S→/ /→O/ explicite cette succession d'idées. C'est donc toujours d'un sujet voulant et agissant que doit partir le procès subi par l'objet passif; et c'est ce que nous considérons objet au sens strict du mot. Cette interprétation implique la possibilité de la réversibilité réciproque des voix. La conversion d'une construction active en une construction passive constitue donc à proprement parler "l'intransitivation" du verbe en question, la construction passive constituant un arrangement, une chaîne anatactique.

La littérature spéciale linguistique en France adopte généralement une interprétation plus large, plus étendue de la transitivité. Le raisonnement des partisans de la transitivité prise dans ce sens part le plus souvent du concept de "l'incomplétude"; cela revient à dire que l'action des verbes intransitifs "se suffit à elle-même" ²⁴ /pour ne citer qu'un manuel important très connu/; par contre le verbe transitif "sort du sujet et passe sur un objet." L'idée d'"incomplétude" /Ergänzungsbedürftigkeit/ remonte à l'antiquité, à la distinction de "oratio perfecta" et de "oratio imperfecta" de Priscien: "ut si dicam 'ambulat homo, vivit, currit, sedet,' similia, quae sunt absoluta, non egent obliquis casibus; sin dicam accusat, videt, insimulat,' imperfecta sunt et egent obliquorum casuum adiunctione ad perfectionem sensus." ²⁵ C'est que Priscien lui-même, ne parle pas du seul accusatif mais il emploie la désignation de "casus obliqui", également au sens plus large de la transitivité. En suivant cette ligne, la doctrine sémantique a élargi le concept de transitivité, par conséquent celui de la catégorie de l'objet. Cette interprétation plus large implique que l'idée d'incomplétude concerne non seulement l'objet passif par lequel le procès est subi, mais aussi n'importe quel "objet" sur lequel l'action passe. Cela veut dire que tout manque de continuité dans la chaîne catatactique /kataktische Leerstelle/ ²⁶ rentrerait dans cette catégorie. Cette succession d'idées une fois adoptée, A. Sechehaye a rangé très conséquemment non seulement des syntagmes comme aller à Paris mais aussi des verbes comme sembler, devenir dans la catégorie des verbes ayant une "transitivité d'inhérence." ²⁷ A. Blinkenberg ne va pas si

loin, parce qu'il ne conteste pas la corrélation entre l'objet et la transitivité. Mais, transcendant en cela la prise de position de Sechehaye, il étend le concept de transitivité également aux prépositions, adjectifs, substantifs. ²⁸

P. ex. dans les syntagmes du type un homme bon à faire quelque chose, l'adjectif bon se trouve dans une position anatactique par rapport au substantif déterminé par lui, mais se trouve dans une position catatactique relative par rapport à à faire. Par conséquent il s'agit ici aussi d'une "incomplétude catatactique qui constitue un phénomène analogue à la transitivité, mais ne pourrait être assimilée à elle. Nous ne séparons donc pas l'idée de transitivité d'avec le verbe.

Quant à la classification des compléments du verbe c'est la catégorie du complément d'objet indirect qui nous concerne de plus près. Les sémanticiens rangent dans cette catégorie tous les cas où le passage du procès sur un "objet" quelconque peut être démontré de manière ou d'autre. Et au nom de "l'incomplétude" la forme, la construction indirecte sont considérées par eux comme de "simples raccords dépourvus de signification propre," ²⁹ c'est-à-dire "der Unterschied zwischen präpositionslosen und präpositionellen Konstruktionen auf ein unwesentliches Minimum, 'eine reine Äußerlichkeit' herabgedrückt wird." ³⁰ C'est ainsi

que M. Fischer ³¹ a pu qualifier de directes de telles constructions: l'hirondelle prévoyait jusqu'aux moindres orages, parce que selon lui cette phrase est identique à celle-ci l'hirondelle prévoyait les moindres orages. Cependant on peut y découvrir une différence de nuance, celle du degré notamment. D'après René Georgin ³² la différence entre une construction directe et indirecte n'est qu'une différence purement formelle qui ne concerne ni le sens ni la nature du complément. C'est ainsi que se servir de équivaudra à utiliser ou bien

A

nuire à équivaldra à léser. C'est de ce concept de transitivité plus large que partent A. Tanase et T. Cristea en proposant une classification des compléments. C'est ce qui explique leur décision de ranger aller à dans la catégorie des verbes transitifs: "Tranzitivitatea verbului trebuie înțeleasă ca o legătură între verb și complementul necesar, și nu limitată numai la legătura dintre verb și 'complementul de obiect'. În comunicări de tipul je vais à la gare, în care 'complementul circumstanțial de loc' à la gare este un complement necesar, acțiunea verbului aller se 'prelungeste' asupra acestui complement. Socotim, deci, că se poate vorbi și în acest caz de tranzitivitate." ³³ Il y a des auteurs qui dans le syntagme avoir envie de rire considèrent de rire comme le complément déterminatif du substantif envie; M. Fischer ³⁴ qualifie le même complément de complément d'objet de l'expression verbale avoir envie. Ou bien comme porter envie à quelqu'un constitue un bloc verbal, le complément à quelqu'un peut être considéré soit comme complément d'objet de ce bloc, soit comme un complément d'attribution parce qu'on peut aussi qualifier le substantif envie de complément d'objet direct du verbe porter. C'est ainsi que la question se pose à M. Fischer. Mais on pourrait plutôt dire que porter envie à, avoir envie de sont des locutions figées, qui ne peuvent être par conséquent analysées séparément; en d'autres termes, la préposition se rattache déjà assez étroitement au bloc verbal suivi d'un substantif lié indirectement: il s'agit donc d'un complément essentiel indirect /voir plus loin/.

Même Sandmann ³⁵ reconnaît que du point de vue sémantique les syntagmes suivants sont sans aucun doute identiques: le plus ancien aider à quelqu'un équivaut à l'expression plus moderne aider quelqu'un et hériter une maison

Λ

et hériter d'une maison; discuter un problème et discuter d'un problème ont également le même sens. /tout au plus dans les derniers exemples la nuance "objet respectif", de=au sujet de, peut être senti/. Tout infinitésimal que soit la différence, un certain décalage de conception se cache derrière la construction indirecte. Nous avons à faire ici à une abondance de nuances intermédiaires.

Il y a lieu de mentionner ici le problème des "prépositions fin de mot" posé par C. de Boer.³⁵ A. Blinkenberg³⁷ restant fidèle à sa prise de position déjà mentionnée n'admet pas du tout le point de vue de C. de Boer. Selon lui les constructions prendre pour, servir de ne sont que des "exemplifications" "in vitro" des dictionnaires et des grammairiens pour démontrer que la préposition fait corps avec le verbe. D'après lui on ne peut parler d'une telle incorporation de la préposition que dans les langues germaniques: they laughed at him - he was laughed at; eine Nacht durch schlafen - eine Nacht durchschlafen. Contrairement à cela en nous rangeant à l'opinion de Sandmann³⁸ nous pensons que la relativation catatactique occasionnelle ou usuelle des verbes est aussi bien possible qu'avec des adjectifs. Cela veut dire que la liaison usuelle et fréquente de la préposition avec le verbe aboutit à une sorte d'anticipation; en d'autres termes en fonction de la cohésion établie entre le verbe et la préposition le sens du verbe implique la préposition d'une manière implicite. Malgré cela il faut reconnaître que Blinkenberg a raison de dire que dans la langue française la préposition se rattache formellement toujours au substantif, mais quant au sens une certaine unité sémantique du verbe et de la préposition, une certaine spécialisation du sens ne peuvent être niées. Sandmann /ibid./ surprend Blinkenberg lui-même à parler d'une unité sémantique à propos de crier à. Le terme complément essentiel indirect nous semble également

2

adéquat dans ces cas-là. Le resserrement de la liaison entre le verbe et la préposition est souligné aussi par M. Csécsy: "De tels énoncés s'analysent non pas en trois, mais en deux parties, la préposition est une sorte de rallonge du verbe: Il renonce à | travailler. Il cesse de | travailler" 39

Dans les syntagmes "aller à Paris", "s'établir à Paris", "demeurer à Paris" la préposition est presque autonome et on considère à Paris le plus souvent comme complément circonstanciel de lieu. Mais comme ces verbes ne s'emploient habituellement pas seuls, sans la préposition à, on pourrait dire que les expressions aller à, s'établir à ont déjà un sens spécifique lexicalisé. De Boer considère ces "régimes" comme des "rapports directs extérieurs /extrinsèques/. Directs, parce que la circonstance en question est "appelée" par le verbe, c'est-à-dire la préposition est, pour ainsi dire, impliquée dans le verbe; cela revient à dire qu'il ne range pas à Paris parmi les compléments circonstanciels proprement dits. Mais dans la phrase "Je dîne à Paris", le lien entre le verbe et la préposition est beaucoup moins intime que dans les exemples précédents, parce que le verbe "n'appelle pas" la préposition. Ce rapport est appelé par lui "régime indirect", ce qui correspond dans la terminologie traditionnelle au complément circonstanciel. Et dans la terminologie adoptée par De Boer le complément d'objet direct correspond par conséquent au "régime direct intérieur /intrinsèque/. De notre avis les syntagmes du type "aller à Paris" pourraient être plutôt rangés dans le groupe complément essentiel indirect, mais en transition vers la catégorie complément circonstanciel. La terminologie de De Boer ne nous paraît pas tout à fait heureuse. Le terme "direct" a déjà une longue tradition dans la terminologie grammaticale française, où il est réservé

aux constructions sans prépositions. Il vaut mieux continuer de l'employer dans ce sens. Mais nous nous rangeons volontiers à l'avis de De Boer selon lequel les "régimes directs extérieurs" /aller à Paris/ ne peuvent être considérés comme identiques aux compléments circonstanciels /"régimes indirects": Je dîne à Paris/.⁴⁰

Mais il faut aussi poser la question des "prépositions vides". Comme elles constituent un cas - limite, ce sont avant tout les prépositions à et de dont il faut parler. Surtout dans les constructions à l'infinitif elles sont pratiquement dépourvues de valeur lexicale, elles ne sont que des outils servant à actualiser un rapport, elles ne font que relier sans spécifier comment. Elles ne sont que de purs génériques. Elles marquent le degré de "rection zéro" et rejoignent les compléments d'objet directs et sont prêtes à se confondre avec cette rection.⁴¹ Quoiqu'on ne puisse établir une limite exacte, ce qu'on pourrait souligner c'est qu'il s'agit d'une convergence vers le degré zéro, vers l'objet direct. On pourrait parler d'un objet de construction intransitive.⁴² Si on admet la catégorie du complément essentiel indirect et si on la considère comme une catégorie intermédiaire entre les compléments circonstanciels et les compléments d'objet, les constructions en question occupent une place à la limite des compléments essentiels et des compléments d'objet. Il s'agit donc d'une relativation d'un verbe semblable à celle des adjectifs mentionnée plus haut. L'intransitivité du verbe diminue au fur et à mesure que le caractère "vide" de la préposition augmente /par conséquent ce n'est pas la fonction transitive de la préposition qui augmente/ et c'est ce qui explique qu'on peut considérer les cas-limites comme objets. Quelque faible que soit la différence entre ce qui "est encore intransitif" et ce qui "est déjà transitif", elle ne doit pas

être négligées.⁴³

Enfin sous ce rapport il faut faire une distinction entre les prépositions à et de. Dans le cas de la préposition à notamment - même au sens synchronique - "l'idée de ponctualité statique ou dynamique" peut être démontrée; même dans les constructions à l'infinitif une attitude plus active du sujet, "un engagement du sujet dans l'action" peuvent être sentis. /demander à partir, chercher à s'arrêter/. Par conséquent à ne peut être considéré comme une préposition réellement vide. Par contre la préposition de - la genèse, l'analyse diachronique mises à part - dans la structure d'aujourd'hui de la langue peut être vide. Elle est devenue article dans les propositions négatives /je n'ai pas de pain/ et dans l'article partitif.⁴⁴

Outre les prépositions de et à d'autres prépositions sont en voie de devenir plus ou moins vides. Selon Blinkenberg la préposition sur est à considérer avant tout. D'après lui la phrase "Le comité va se pencher demain sur le problème" - équivaut à va examiner le problème, parce qu'on peut constater un effacement du sens local précis de sur et se pencher sur est devenu un cliché du langage politique. /cf. en hongrois: java-solta a központ felé, ou bien ennél a kérdésnél megemlítendő/. Il est tout de même évident que cet effacement progressif de la valeur locale ne peut être comparé ni à de devenu article, ni à l'emploi à valeur générique de la préposition à. Mais il est également clair que l'expression se pencher sur est devenue à un certain degré une unité sémantique, un processus de lexicalisation a eu lieu, ce qui revient à dire que la cohésion entre le verbe et la préposition est devenue plus étroite. Par conséquent on la considère comme complément essentiel.

u

Nous voudrions aussi poser le problème très discuté de la classification des pronoms personnels de construction directe mais ayant un sens indirect.

Si on interprète strictement la nomenclature officielle de l'Instruction de 1910, à la manière de Lanusse et Yvon, il faudrait être conforme à la lettre et faire accorder le participe passé dans la phrase "Il leur a nui," parce qu'il s'agit d'un complément direct sans préposition.⁴⁵ Lanusse et Yvon cités par G. Galichet font catégoriquement l'apologie de la nomenclature officielle: "dans la phrase Je le lui rendrai, le est un complément direct d'objet, lui est un complément direct d'attribution, et que dans la phrase: Ne le rendez qu'à lui seul, à lui est un complément indirect d'attribution."⁴⁶

G. Galichet cite la proposition d'un inspecteur primaire formulée en vue d'éliminer la contradiction relevée dans la définition du complément d'objet indirect: "La construction du complément est indirecte lorsqu'une préposition unit le complément au mot complété, que cette préposition soit exprimée, intégrée dans un article contracté ou implicitement contenue dans la forme apparemment directe du pronom. /il lui nuit, il me nuit./"⁴⁷

A propos de cette définition Galichet fait la remarque ironique que les morphologistes eux-mêmes - si le critère de la forme ne suffit pas - ont recours au sens, à la valeur, mais ils font cela quasi sans s'en apercevoir. Nous considérons cela comme tout naturel, parce qu'on dit toujours quelque chose, parce qu'on donne toujours une certaine information: par conséquent et la forme et le contenu doivent être pris en considération. Galichet a raison de dire: "La langue est à la fois /souligné par nous/ forme et sens: l'analyse grammaticale doit donc tenir toujours compte de la connexion de ces deux éléments."

Mais il continue comme suit: "mais si elle veut aller à l'essentiel, c'est au 'sens', ou plutôt à la valeur grammaticale, qu'elle doit se référer en premier." ⁴⁸ La deuxième moitié de la citation prouve que Galichet préfère les interprétations logico - psychologiques aux traits caractéristiques formels, ce qui se révèle également de ses analyses citées plus bas.

Contrairement aux Instructions officielles de 1910, lui aussi, considère d'une manière juste lui, leur comme compléments indirects. Il aboutit à ce résultat en posant la question à qui. C'est que les deux phrases Je vous parle et Je ne parle qu'à vous, quoique de construction différente, contiennent des compléments indirects. On pourrait y ajouter une construction expressive moins divergente de la première proposition: Je vous parle, à vous. Dans une analyse appropriée au but les transformations de ce type constituent un juste milieu entre les critères formels et fonctionnels.

Mais surtout dans le cas des pronoms qui conservent quelques vestiges de l'ancienne déclinaison casuelle, cette interprétation est soulignée même par des traits formels. G. Galichet fait mention de l'opinion d'un agrégé de grammaire /qu'il ne nomme pas / d'ailleurs/, selon laquelle même dans le système de la langue française d'aujourd'hui les pronoms auraient des cas ayant une fonction syntactique a priori déterminée. Avec G. Galichet nous considérons cela comme une exagération. Mais d'autre part on ne peut pas nier que certains vestiges, certaines bribes ou certains restes de l'ancienne déclinaison casuelle se rattachent encore de nos jours à certaines formes de pronoms. /p.e. leur/

Conformément à l'opinion de cet agrégé de grammaire les pronoms me, te, le, la, les, leur ont toujours le rôle de compléments. Pour réfuter cette affirmation Galichet fait l'analyse de quelques phrases dans lesquelles les pronoms énumérés ci-dessus

✓

auraient selon lui la fonction du sujet.. Par exemple dans les propositions infinitives suivantes: Tu te vois exercer un pareil métier! ou Il la regarde peindre un paysage, les pronoms te et la d'après lui sont des sujets. Il est vrai que du point de vue de la logique les pronoms en question peuvent être considérés comme les sujets des infinitifs, mais si on admettait l'interprétation qu'il propose à ce compte on devrait aussi considérer le complément d'agent du passif comme sujet réel. Il s'agit donc ici de l'exagération opposée à celle du morphologisme. On doit donc plutôt nommer ces pronoms des objets-agents: "Le complément d'objet se rapportant au groupe verbe + infinitif exprime en même temps l'agent de l'action énoncée par l'infinitif; il a la fonction objet-agent." ⁴⁹ Quant au pronom "sujet" leur dans l'exemple cité par Galichet: Il leur faut reconnaître leurs torts, il peut être mis en parallèle avec ce qui précède.

D'ailleurs la comparaison avec l'emploi des pronoms personnels espagnols comporte, elle aussi, un certain intérêt. Le fait que l'interférence entre les pronoms français le et lui est impossible, ⁵⁰ c'est-à-dire qu'ils ne sont pas interchangeables, semble prouver que même le système vivant de la langue rattache une certaine valeur à la forme qui implique un peu la fonction syntactique à remplir par le pronom en question. Les et leur également ne sont pas interchangeables en français. En espagnol selon les règles académiques /qui recommandent les formes consacrées par l'étymologie: illum, illam/ les pronoms lo et la ne peuvent être employés que comme objets directs. Mais on connaît le leísmo qui permet - sans parler de la répartition géographique - la substitution de lo par le /lui en français/: "La Academia concede que se pueda emplear le como acusativo masculino y lo como acusativo de cosa: busco a Juan y no le encuentro /au lieu de lo encuentro/" ⁵¹ De plus le pronom les

1

correspondant au français leur /au lieu de l'emploi correct de los/ est employé souvent comme complément d'objet direct: A ustedes les respecto y les aprecio. Il est vrai que cette substitution est déjà moins tolérée par l'Académie: "no así les y las que no han logrado imponerse en la lengua culta. No es muy correcto, portanto, decir: Yo les vi en vez de Yo los vi." ⁵² Cela veut dire que les vestiges de la fonction syntactique rattachés encore aux formes des pronoms en question se sont déjà plus effacés en espagnol qu'en français.

Il va sans dire qu'on ne peut plus parler des cas vivants dans la langue française d'aujourd'hui /puisque beaucoup de pronoms peuvent avoir plusieurs fonctions, p.e. lui peut être aussi sujet/, mais nous avons voulu souligner le fait que les particularités morphologiques même sous la forme des vestiges diachroniques de ce type, peuvent être utiles à la classification. Il est intéressant à noter que le terme "cas oblique" est quelquefois employé même par des grammairiens modernes. ⁵³

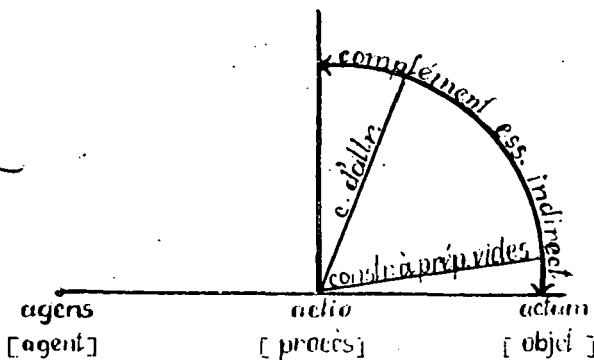
Les critères sémantiques n'étant pas suffisants pour la classification des compléments, on doit recourir aussi à des critères formels. Il y a des compléments /nécessaires/ dont la position est déterminée par rapport au verbe et qui ne peuvent être remplacés par zéro; il y a d'autre part des compléments /facultatifs/ dont la position par rapport au verbe reste indépendante et qui sont susceptibles d'être remplacés par zéro, et même au cas où on les supprime la communication donnée reste intelligible. Les deux types peuvent être de construction directe ou indirecte. On peut lire cette classification vraiment logique dans l'article déjà cité de A. Tanase et T. Cristea. Cette répartition des compléments peut être considérée comme

adéquate en tant que certains compléments se rattachent en effet plus étroitement au verbe en le suivant généralement sans possibilité de lui être antéposés et en tant que d'autres compléments, qu'on pourrait appeler disjoints, ont une autonomie large par rapport au verbe. Mais la classification proposée par les auteurs roumains se base sur une interprétation trop large de la transitivité et elle ne se prête pas à une analyse détaillée et plus nuancée de la structure de la langue. Cette classification n'assure la répartition des compléments ni d'après la conception plus étroite de la transitivité, les catégories "nécessaire" et "facultatif" employées par eux ne pouvant être subdivisées que sur la base de la construction formelle, ni d'après les catégories traditionnelles des compléments d'objet et des compléments circonstanciels qui sont pratiquement supprimées: "Clasificarea complementelor în necesare și facultative nu se suprapune clasificării tradiționale în complemente de obiect - complemente circumstanțiale." ⁵⁴ Tout de même cette classification doit être très appréciée en tant que répartition d'un aspect spécial des compléments.

Par contre la prise de position de M. Gross paraît une exagération. Selon lui notamment "les notions 'transitif' et 'objet direct' sont complètement inutiles pour les descriptions grammaticales... sans parler des dégâts qu'elles continuent à occasionner dans l'enseignement." ⁵⁵ Quoique les symboles transformationnels proposés par lui constituent une contribution intéressante au problème de l'objet, nous ne croyons pas que les recherches de ce type aboutiraient en fin de compte à la suppression de toutes nos connaissances traditionnelles.

R. L. Wagner et J. Pinchon s'opposant à la tradition sémantique emploient dans leur grammaire la catégorie "complément essentiel." La désignation "essentiel" n'est pas identique à la catégorie "nécessaire" des auteurs roumains cités. La catégorie des compléments essentiels se subdivise en deux groupes: le groupe des compléments d'objet et le groupe des autres compléments qui s'opposent à l'objet. Nous appellerons ce dernier groupe qui grosso modo correspond aux compléments d'objet indirects, compléments essentiels indirects. Quant à sa genèse ce dernier groupe se rattache aux circonstanciels, mais dans la structure vivante de la langue d'aujourd'hui il converge par degrés et par une infinité de nuances d'une part vers les circonstanciels, d'autre part vers le complément d'objet /complément essentiel direct/ qui constitue l'autre extrémité. Dans notre répartition donc - d'après une conception plus stricte de la transitivité - deux groupes d' "essentiels" /le complément d'objet et les constructions prépositionnelles/ s'opposent au groupe des circonstanciels. Les compléments de ce dernier groupe pourraient être appelés "compléments disjoints" ⁵⁶ à cause de leur mobilité et à cause de leur autonomie en fonction de laquelle "ils situent l'énoncé dans sa totalité, ne formant pas groupe normalement avec le verbe". ⁵⁷

La figure ci-dessous donne une représentation graphique de notre classification /schéma de Galichet avec des modifications/:



Selon cette conception ce n'est qu'un intervalle quasi infinitésimal qui sépare les expressions construites avec des prépositions vides d'avec l'objet de construction directe, quant à l'article partitif, il est déjà devenu un vrai article qui est sans servitude grammaticale par rapport au verbe: dans ce cas il s'agit d'une conglomération définitive de l'article défini et de la préposition. Les expressions avec l'article partitif peuvent donc être compléments d'objet. A l'autre extrémité convergeant vers les circonstanciels se trouvent les compléments d'attribution /objet seconds/ qui pourraient être rangés également parmi les circonstanciels d'autant plus facilement que l'objet direct qui se trouve intercalé entre le verbe et le complément d'attribution rend la cohésion plus vague entre le verbe et le complément d'attribution. Il va sans dire que le complément d'agent du passif constitue une catégorie à part.

Quoique l'établissement des règles du système de la grammaire générative, et l'examen de ces règles réalisées par le locuteur dans un nombre infini de variantes, et l'enregistrement des degrés de grammaticalités des énonciations appartiennent plutôt à la compétence de la conscience linguistique de la langue maternelle, les études contrastives peuvent aussi donner des contributions intéressantes. Cet article ne pourrait être considéré comme une étude comparative au sens strict du terme, mais c'est tout de même la comparaison qui nous a servi de point de départ. Au début nous nous sommes référé au fait que du point de vue de la langue hongroise - qui possède une désinence d'objet - il était nécessaire de séparer la catégorie de l'objet d'avec les constructions indirectes qui en fin de compte sont d'un caractère intransitif. Notre solution est un compromis en tant que la catégorie complément d'objet indirect

A

n'est pas rangée d'une manière radicale parmi les circonstanciers, comme le font en général les grammaires d'édition hongroise, mais elle est considérée comme un groupe intermédiaire.

Dans notre article nous aurions voulu démontrer que le rôle fonctionnel des constructions morphologiques ne doit pas être trop minimisé. D'ailleurs il est intéressant de noter que le critère morphologique est plus souvent souligné par des auteurs non-francophones /p.e. Sandmann /. Contrairement à celui qui parle sa langue maternelle et ne voit qu'un mécanisme automatique sans problème, qu'un automatisme devenu banal à la suite de l'usure quotidienne, le chercheur étranger veut donner une justification "logique" - au moins selon sa propre conscience linguistique - de tous les phénomènes du langage et cette tendance à la justification logique peut être non seulement la source d'erreurs, mais elle peut aussi contribuer à aboutir à des conclusions positives.

6
József MUCSI

Ouvrages consultés

1. M. Grevisse, Le bon usage, Geuthner, Paris, 1959, pp. 140 et 512.
2. M. Gross, in Langue Française, Février 1969, N° 1, p. 64.
3. J. Herman, in Francia Leirő nyelvtan, /Grammaire descriptive du français/, rédacteur S. Eckhardt, Éd. de l'instruction Publ., Budapest, 1952, p. 233.
4. S. Eckhardt, Mai francia nyelvtan, /Grammaire française d'aujourd'hui/, Terra, Budapest, 1965, p. 236.
5. Jolán Kelemen, Syntaxe du français moderne, Tankönyvkiadó, Bp. 1968, p. 64.
6. R. L. Wagner - J. Pinchon, Grammaire du français classique et moderne, Hachette, 2^e éd., Hachette, Paris 1962.
7. G. Cayrou - P. Laurent - M^{lle} J. Lods, Le français d'aujourd'hui, Colin, Paris. 1948, p. 345.
8. A. Sauvageot, La catégorie de l'objet, in Journal de psychologie, 1950, p. 169
9. M. Sandmann, Zur Frage der Transitivität, in Zeitschrift für romanische Philologie, 97 /1963/, pp. 591-592
10. A. Blinkenberg, Le problème de la transitivité en français moderne, Munksgaard, Copenhagen, 1960, p. 35.
11. G. Galichet, Méthodologie grammaticale, P.U.F., Paris, 1953, p. 56.
12. M. Fischer - G. Hacquard, A la découverte de la grammaire française, Hachette, Paris, 1959, p. 363.
13. M. Sandmann, op. cit. p. 591
14. M. Sandmann, op. cit. p. 587
15. R.L Wagner - J. Pinchon, op. cit, p. 9.
16. cf. F. Brunot, La pensée et la langue, Paris, 1924, p. 405.

17. G. Galichet, Essai de grammaire psychologique, P.U.F. Paris, 1950, p. 141.
18. cf. M. Fischer - G. Hacquard, op. cit. p. 361.
19. cf. M. Fischer - G. Hacquard, op. cit. p. 366.
20. T. Cristea - A. Tanase, O nouă clasificare a complementelor verbului /Une classification nouvelle des compléments du verbe/, in Revista de filologie romanică și germanică, Anul VII. /1963/ N^o 1, Ed. Academiei Republ. Pop. Romîne, pp. 17-23.
21. cf. Hatzfeld - Darmesteter - Thomas, Dictionnaire général de la langue française, Delagrave, Paris, 1920.
Vol I. pp. 259 et 267.
22. R.L. Wagner - J. Pinchon, op. cit. p. 10.
23. Sandmann, op. cit. p. 583.
24. Grevisse, op. cit. p. 513
25. Prisc. Inst. XVII /14/ 83, Keil, Grammatici Latini III.
pp. 154 - 155
26. Sandmann, op. cit. p. 574
27. A. Sechehaye, Essai sur la structure logique de la phrase, Paris, 1926, p. 84.
28. Sandmann, op. cit. p. 588.
29. cf. M. Fischer - G. Hacquard, op. cit. pp. 362-363
30. Sandmann, op. cit. p. 585/et cf. encore, G. Galichet, Méth.
op. cit. p. 58 et G. Galichet, Gramm. psych.
op. cit. p. 143/
31. M. Fischer - J. Hacquard, op. cit. p. 361.
32. R. GeorGIN, Guide de la langue française, A. Bonne, Paris, 1952, p. 366.
33. T. Cristea - A. Tanase, op. cit. p. 22
34. M. Fischer - J. Hacquard, op. cit. p. 366.
35. cf. Sandmann, op. cit. p. 590.

1

36. C De Boer, Essai sur la syntaxe moderne de la préposition
en français et en italien, Paris, 1926, p. 20.
37. cf. A. Blinkenberg, op. cit. p. 92.
38. cf. Sandmann, op. cit. pp. 378-579
39. M Csécsy, Les prépositions: interférences franco-hongroises
in Le français dans le monde, juin 1971, N° 81,
p. 45.
40. cf. C. De Boer, Syntaxe du français moderne, Leiden, 1954,
pp. 32, 33 et 106, 107
41. cf. P. Guiraud, La syntaxe du français, P.U.F., Paris 1963.
pp. 59-60.
42. cf. J. Herman, in Francia leir6 nyelvtan, op. cit. p. 233.
43. cf. Sandmann, op. cit. pp. 576-577.
44. G. Gougenheim, Y a-t-il des prépositions vides en français?
in Études de grammaire et de vocabulaire
français, Picard, Paris, 1970, pp. 28,30,38.
45. cf. G. Galichet, Méth., op. cit. pp. 54-55.
46. G. Galichet, ibid, p. 55.
47. G. Galichet, ibid., p.55.
48. G. Galichet, ibid., p. 58.
49. H. Bonnard, Grammatisches Wörterbuch, Lensing, Dortmund,
1970, p. 401.
50. cf. Sandmann, op. cit. p. 590.
51. Martin Alonso, Gramatica del español contemporaneo, Guadarrama,
Madrid, 1968, p. 58.
52. M. Alonso, op. cit. p. 59.
53. cf. Fischer, op. cit. pp. 104 et 361
54. A. Tanase - T. Cristea, op. cit. p. 23.
55. M. Gross, op. cit. pp. 72-73.
56. cf. Guiraud, op. cit. p. 54.
57. cf. Blinkenberg, op. cit. p. 17.

Realismo linguisticistico di Giovanni Verga

I.

Giovanni Verga che in generale è considerato dalla storia letteraria il caposcuola del verismo, in realtà protestò risolutamente contro tale definizione. Nella sua lettera a Cameroni del 18 luglio 1878 egli scrive: "Ho cercato sempre di essere vero, senza essere nè realista, nè idealista, nè romantico, nè altro..."¹

E il Verga ha ragione. La formazione di uno stile letterario non dipende dalla decisione personale dei singoli scrittori. "Presso le varie nazioni i diversi stili si formano proprio quando sono già maturate le condizioni economiche, sociali ed artistiche."² Un ingegno d'artista veramente grande spicca sugli altri appunto perciò che è capace di sentire la voce dei tempi nuovi e diventa il paladino delle nuove esigenze sociali.

L'attività letteraria del Verga si riferisce al periodo in cui l'unità nazionale dell'Italia era già nata. Ma questa unità in fondo non era altro che l'estensione del dominio del Settentrione /Piemonte/ anche alle parti meridionali /Napoli, Sicilia/. I più acuti problemi politici ed economici sono rimasti insoluti. Non è stata risolta la questione agraria. Si sono aggravati i contrasti tra i latifondisti e i braccianti senza terra. L'obbligo del servizio militare e l'introduzione dei nuovi oneri pubblici gettano nella miseria la popolazione delle province. Il Verga fa parlare fedelmente i semplici siciliani che biasimano gli "italiani" e Garibaldi a causa delle nuove imposte: "Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani"³ "... se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse..."⁴ Il giudizio sul servizio militare e

sull'eroismo dell'esercito, formulato da un rappresentante degli intellettuali provinciali, cioè dallo speciale Don Silvestro, è molto schiacciante: "Devono farlo per forza, perchè dietro ogni soldato ci sta un caporale col fucile carico, e non ha a far altro che star a vedere se il soldato vuol scappare, e se il soldato vuol scappare il caporale gli tira addosso peggio di un beccafico." ⁵

Nel pensiero del giovane 'Ntoni diventa chiaro l'antagonismo tra il borghese e il proletario. Crede che non valga la pena di rifar alcuna cosa perchè chi è nato signore è sempre signore, mentre i poveri portano sempre il glogo: "Nulla voleva fare, lui! Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio, e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! E poi quando si aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni? Mentre laggiù, dov'era lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva. Gente appetto dei quali don Franco ed il segretario lavoravano come tanti asini a sporcar cartacce, e a pestare l'acqua sporca nel mortaio. Almeno voleva sapere perchè al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?" ⁶

L'apparato dello Stato e il sistema parlamentare si considerano un semplice inganno per mezzo del quale i ladri politicanti possono mangiare alle spalle del popolo. Anche questa opinione viene formulata dallo speciale: "... Tale e quale come quegli altri ladri del Parlamento, che

chiecchierano e chiecchierano fra di loro; ma ne sapete niente di quel che dicono? Fanno la schiuma alla bocca, e sembra che vogliano prendersi pei capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso dei minchioni che ci credono. Tutte vesciche del popolo che paga i ladri e i ruffiani, e gli sbirri." ⁷

È fenuta l'ora dunque dell'avvento della nuova classe con le sue nuove esigenze: esigenze della rappresentazione reale della vita delle masse popolari. Cioè, si sono ampliate le esigenze letterarie della società alle quali non poteva bastare più la rappresentazione arcadica e rettorica dell'Italia "ufficiale" di Fogazzaro o D'Annunzio. Anche l'Italia "reale" domandò la parola e la ricevette, in primo luogo nell'arte del Verga.

Ma il Verga non si rivelò subito come uno scrittore verista. Prima di trovare il tono proprio, sembra che abbia voluto camminare di pari passo col gusto del suo tempo. "Evidentemente, il giovine Verga voleva mettersi in carreggiata col tempo, prima di dire la sua nuova, grande parola." ⁸

Per intendere meglio il Verga, gettiamo prima uno sguardo allo sviluppo del romanzo italiano nel secolo scroso.

I Promessi Sposi del Manzoni è stata senza dubbio l'opera di maggior rilievo del Romanticismo italiano. Ad essa si sono ispirati i romanzi storici del Grossi, D'Azeglio, Cantù. Questi romanzi sono stati scritti per lo più sul modello dato dal Manzoni, ma senza la sua genialità. Anche i primi romanzi del Verga, I carbonari della Montagna /1861-62/ e Sulle lagune /1862/ risentono dell'influsso di tale indirizzo romantico-storico.

9

Nella seconda metà del secolo va affermandosi una nuova corrente letteraria, il realismo psicologico /Flaubert: Mme Bovary, Education sentimentale; Tolstoj: Anna Karenina, Risurrezione, ecc./. I pionieri italiani di questa corrente sono il Ruffini /Dottor Antonio/ e il Nievo /Le confessioni di un ottuagenario/. Le opere del Verga, appartenenti a questo indirizzo, sono Una peccatrice /1866/ e la Storia d'una capinera /1875/.

Eva /1873/, Tigre reale /1878/ ed Eros /1875/ sono propriamente romanzi moralisti che riflettono l'atmosfera della Scapigliatura milanese.

È evidente dunque che il Verga conosceva quasi tutte le correnti importanti della letteratura europea, ma è fuor di dubbio che più che da chiunque altro, egli fu influenzato e impressionato dal Flaubert e dallo Zola. Il Flaubert insegnò al Verga "l'impersonalità", mentre l'esempio dello Zola lo indusse a studiare l'ambiente e a rivolgersi verso gli uomini semplici, verso le passioni istintive.

Nella concezione di alcuni critici il Verga è soltanto un imitatore dello Zola e il verismo non è altro che la denominazione italiana del realismo.⁹ Questa opinione superficiale però non corrisponde alla realtà. Infatti il verismo italiano non è il semplice trapianto delle idee del naturalismo francese, ma esso si è formato indipendentemente, in base ai concreti rapporti sociali ed economici italiani. Il Verga era verista istintivamente, la conoscenza delle tesi veriste lo ha reso consapevole dello scopo al quale tendeva fin dal principio. "Il Verga fu verista, senza sapere del verismo; e quando le dottrine veristiche conobbe, questo non lo orientarono in modo affatto nuovo, ma furono, come già osservò il Croce, una spinta liberatrice perchè lo scrittore acquistasse sollecitamente una

1

più chiara coscienza delle sue attitudini." ¹⁰

È noto che la consapevolezza del verismo fu risvegliata nel Verga dalla lettura di un certo giornale di bordo. Tale caso ce lo racconta il Verga stesso come segue: "Avevo pubblicato qualcuno dei primi romanzi. Andavano: ne preparavo degli altri. Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero.

Da marinaio: senza una frase più del necessario; breve. Mi colpì, lo rilessi: era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente. Alle volte, si sa, basta un segno, un punto. Fu un fascio di luce!" ¹¹

L'incontro del Verga col verismo è dunque una intuizione individuale, e non una imitazione sistematica e consapevole.

Il verismo italiano presenta molte caratteristiche che servono a distinguerlo, anzi a differenzarlo dal naturalismo francese. È fuor di dubbio che la formazione di ambedue le tendenze letterarie è stata provocata dai nuovi rapporti economici, sociali, storico-politici che lo sviluppo degli stati borghesi dell'Europa occidentale ha comportato. La grande industria che era in via di sviluppo negli stati borghesi aveva dato vita al proletariato. Lo sfruttamento e la depauperazione degli operai diventa sempre più crudele, l'antagonismo tra i latifondisti e i contadini poveri è già insopportabile. Esce alla luce anche la teoria scientifica della lotta del proletariato contro il capitale: il marxismo /Il Manifesto 1848, Il Capitale 1867/. La teoria marxista espone che la forza motrice dello sviluppo sociale e politico sono i rapporti economici.

^

Gli scrittori cominciano a fare attenzione alla vita del proletariato. Non mirano più al sentimentalismo, allo stile elevato, non traggono più la loro materia dal passato romantico, ma si pongono l'obbiettivo di rappresentare sinceramente la realtà attuale. Il motto nuovo: meno fantasia e più scienza; meno poesia e più prosa. In conseguenza del progresso delle scienze anche la filosofia comincia a volgersi verso i fenomeni della realtà obbiettiva: di fronte all'idealismo romantico va affermandosi una nuova corrente filosofica, il positivismo, che considera quale unico criterio della verità l'esperienza. A parte le speculazioni, sono solo i fatti "positivi" che importano! Tale modo di vedere comincia a produrre i suoi effetti anche sulla letteratura: si deve lasciare che i fatti parlino da soli, il compito dello scrittore non è il commento, ma la pura rappresentazione.

Questi sono i fattori comuni che favoriscono in tutta l'Europa l'affermazione della letteratura realistica e danno vita a due correnti affini, ma in essenza molto differenti, cioè al naturalismo e al verismo.

Il naturalismo è un ramo laterale del realismo letterario francese. Secondo la teoria del naturalismo lo scrittore deve avvicinarsi alla realtà come uno scienziato alla natura. Egli deve descrivere le sorti umane tanto spassionatamente, tanto obbiettivamente, quanto un medico le malattie. Lo Zola stesso avrebbe detto che aveva elaborato i suoi metodi di romanziere in base ad una dissertazione medica. Secondo lui il compito dello scrittore consiste nel rappresentare la realtà con fedeltà fotografica, conservando il colore e il tono originali dei fenomeni descritti. Gli scrittori naturalisti che più degli altri si affermarono ed esercitarono in Italia la loro influenza furono: il Goncourt, lo Zola e il Maupassant.

A

Il verismo però è un prodotto caratteristico del realismo letterario italiano. Alcuni tratti sono già osservabili nel Manzoni /la descrizione della pestilenza di Milano, poi il fatto che i protagonisti del suo romanzo sono uomini semplici, figli del popolo/. Forse sotto l'influsso manzoniano i veristi italiani si rivolgono in generale verso la campagna, si ispirano alle abitudini, ai costumi e alla vita di ogni giorno della gente di campagna. Perciò il verismo italiano - a differenza del naturalismo francese che è per lo più di aspetto urbano - mostra in maggioranza caratteristiche provinciali. Verga e Capuana prescelgono la Sicilia, Deledda la Sardegna, Di Giacomo e Serao Napoli come sfondo dei loro romanzi. Così essi rappresentano la vita difficile dei contadini viventi nelle province più arretrate del paese e svelano le false illusioni create dalla letteratura "ufficiale", secondo la quale l'unificazione del paese aveva risolto in modo soddisfacente tutti i problemi politici ed economici dell'Italia. Forse non andiamo errati sostenendo che le radici della letteratura regionale fiorente oggi in Italia si possono ricondurre appunto al provincialismo dei veristi. I veristi mettevano al centro delle opere la propria terra nativa, per conseguenza la loro rappresentazione artistica non poteva essere quella fotografia "neutrale" che essi predicavano teoricamente. Voglia o non voglia si rivela la passione dello scrittore e al lettore viene suggerita inevitabilmente nelle loro opere la distruzione dell'antico e la costruzione di un nuovo mondo più libero. Tuttavia, i veristi, per quanto possibile, cercavano di evitare il sentimentalismo, le reazioni individuali e i riferimenti autobiografici, che appartenevano agli elementi essenziali del romanticismo. È fuor di dubbio che "la spassionatezza, il disinteresse, l'impersonalità" erano i principi più spesso

✓

ripetuti dai veristi. Lo stesso Verga espone il suo credo al principio della novella intitolata L'amante di Gramigna: "Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la ragione di esser così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale." ¹²

Luigi Russo mette a confronto il Verga e lo Zola come segue: "Si è insistito soverchiamente sulla genesi extranazionale del verismo italiano: Zola sarebbe stato il messia del nuovo verbo, e il Verga sarebbe stato un suo modesto accolito. Orbene mai due scrittori furono così lontani come lo Zola e il Verga; Verga può dirsi, idealmente, scolaro di Flaubert, ma mai seguace dello Zola... Zola è scrittore prosastico, e Verga è prosatore melodico per eccellenza. Zola è medico, Verga è uomo; Zola è uno spirito scientifico, Verga un sofferente;

A

L'uno si compiace della lucidità delle sue diagnosi, l'altro pare che sfugga alla pungente angoscia delle sue analisi e delle sue rappresentazioni, aborrendo da ogni prolissità di descrizioni e di racconti e scorciando la sintassi dei suoi periodi, come fossero dei lamenti soffocati e disviati." ¹³

La prima novella veristica del Verga è la Nedda /1874/. Questa novella segna una svolta nell'attività letteraria dello scrittore; il Verga riesce a trovare il proprio io di scrittore, comincia a parlare in un tono nuovo, individuale. I volumi Vita dei campi /1880/, Novelle rusticane /1883/, nonché la serie I vinti /1881-89/ segnano il punto più alto raggiunto dall'arte veggiana. La serie I vinti sarebbe dovuta consistere, secondo i progetti del Verga, di cinque volumi. Dato che le correnti naturalistiche sono sempre deterministiche, anche il Verga voleva rappresentare la forza del destino in questa serie. Secondo il Verga il destino determina la vita e l'uomo è del tutto incapace contro di esso. Il destino trionfa, gli uomini sono i vinti. In questa serie il Verga ha voluto rappresentare uomini di ogni strato sociale nel tentativo di evadere dalle proprie condizioni, alla ricerca di una vita migliore. Questa lotta è la forza motrice di tutto lo sviluppo umano e in questa lotta avvengono anche le cadute fatali e tragiche. Questi caduti, questi vinti dovevano essere rappresentati nella serie della quale furono scritti soltanto i due primi romanzi. Il Verga voleva salire dagli strati sociali più bassi a quelli più alti. I Malavoglia sono gente povera in canna, nullatenente, Mastro Don Gesualdo sta in un grado superiore dell'ordine gerarchico, egli già "proprietario", il tipo del piccolo borghese arricchito provinciale. Nella Duchessa di Leyra il Verga voleva fare un passo più in su, nel mondo degli aristocratici. Nell'Onorevole Scipioni voleva già introdurre il lettore tra le quinte della vita politica, e

2

infine, l'Uomo di lusso sarebbe stato l'incarnazione dei vizi di tutti i tipi prima già presentati, il grosso capitalista che in potenza e ricchezza è superiore a tutti.

S'intende che tali tendenze determinano la forma e la lingua delle opere. Invece delle descrizioni prevalgono i dialoghi e queste opere sembra che appartengano piuttosto al genere drammatico che alla narrativa. Anche la lingua si libera dai modelli retorici, dallo stile fiorito degli scrittori romantici e comincia a parlare semplicemente, come parlano i figli del popolo.

Forse tale novità della forma ha anche contribuito all'accoglienza relativamente sfavorevole da parte del pubblico delle opere veristiche. Le opere giovanili del Verga, scritte sotto l'influsso del romanticismo in stile agile, in lingua corrente, ottenevano un grande successo negli ambienti letterari presi dal romanticismo e sentimentalismo. Il pubblico rimase sconcertato quando il Verga non produsse quelle opere, che dopo le precedenti esso attendeva da lui. D'Annunzio con il suo estetismo e Fogazzaro con il suo misticismo dominavano l'opinione pubblica letteraria. In questo ambiente affettato, estetizzante faceva un'impressione molesta il tono rustico, grossolano dell'arte veristica. Anche quelli che erano conquistati dall'argomento, dal contenuto dell'arte del Verga, sentivano avversione per l'uso dialettale della lingua, le espressioni villane, lo stile sgarbato, la costruzione rustica delle frasi che era insolita agli orecchi urbani.

Anche il Verga stesso sentì che il primo grande romanzo della nuova corrente non era stato accolto con favore, ma nello stesso tempo fu convinto che il romanzo era buono

9

così come era. Nella sua lettera dell'11 aprile 1881 scrive al Capuana: "Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a quel libro lo farei come l'ho fatto." ¹⁴ Il Capuana conviene con il Verga e il 22 aprile risponde: "I Malavoglia non sono un fiasco, credilo a me: il fiasco in questo caso, lo fa il pubblico e la critica che ricorderanno presto come accade sempre coi lavori che escono dalla solita carreggiata e che hanno elementi di grandissima vitalità. Per me I Malavoglia sono la più completa opera d'arte che sia pubblicata in Italia dai Promessi Sposi in poi." ¹⁵

Purtroppo, dopo questo periodo splendido di verismo la carriera letteraria del Verga andava declinando. Ritorna allo stile narrativo tradizionale in cui scrive alcuni romanzi: Il marito di Elena /1882/, Ricordi del capitano Arce /1891/, Don Candeloro /1894/, Dal tuo al mio /1905/, ma non riesce a raggiungere più l'altezza dello spirito e della lingua delle sue opere veristiche.

II.

Il Verga non si rivelò subito come uno scrittore verista e in conformità a ciò nemmeno la sua lingua è stata quella lingua forte, di carattere dialettale che adoperò nelle sue opere posteriori.

Le opere giovanili sono state scritte nella lingua letteraria generale, cioè nella lingua fiorentineggiante che si è formata sotto l'influsso dei Promessi Sposi. Ma, sotto il velo di questa lingua "ufficiale" traspariscono già certi provincialismi, precursori della lingua posteriore del Verga.

La Nedda però segna una svolta nella lingua del Verga. "Da qui parte la nuova prosa del Verga. Egli raccoglierà

il grido delle passioni, lo ridirà agli uomini senza alterarlo, senza ingrossarlo, mettendosi in disparte, guardando e non condannando, guardando e non esaltando: parlerà da sè la vita, dirà tutto da sè la muta eloquenza dei fatti." ¹⁶ Il Verga creò una lingua nuova, non adoperata mai nella letteratura italiana. Questa lingua nuova non segue rigidamente le regole grammaticali, la sintassi è abbastanza slegata, non c'è stretta correlazione logica tra le singole proposizioni, la forma del collegamento è spessissimo la coordinazione ed è molto frequente l'uso della congiunzione "e".

Tali frasi però hanno un'enorme forza caratterizzante, talché può dirsi che lo scrittore resti estraneo al comportamento e al processo di caratterizzazione dei personaggi dei suoi romanzi, i quali si autodefiniscono e si autodeterminano mediante appunto i loro vari discorsi. Dato che i personaggi del Verga sono siciliani, nel loro parlare appare il dialetto siciliano. "Nedda! Nedda la varannisa!" ¹⁷ - la chiamano così le compagne. Janu la saluta così: "Salutamu!" ¹⁸ Anzi, possiamo trovare versi interi delle canzoni popolari siciliane:

"Picca cci voli ca la vaju' a viju.

A la mi'amanti di l'arma mia" ¹⁹

Similmente è una peculiarità del discorso emozionale, e specie nel mezzogiorno e nella Sicilia, la ripetizione del predicato alla fine della proposizione. "A te non ti fanno nulla tre o quattro soldi, non ti fanno" ²⁰ - rimprovera Nedda una sua compagna discutendo sulla giornata bassissima. Nella Cavalleria rusticana Turiddu risponde alla Santa che gli rimprovera di star sempre dietro alla Lola: "Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, nè il suo santo, quando ci siete voi, chè la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna." ²¹

A

Non si deve però considerare il Verga uno scrittore dialettale siciliano, perchè la lingua letteraria comune e il dialetto siciliano si alternano nelle sue opere. Il Di Giovanni che è competente indiscutibile di dialetto siciliano, caratterizza così la lingua del Verga: "Il Verga non tradusse, dunque, dal siciliano, nè si curò di cercare la segreta parentela che corre tra esso e la lingua madre. Volle piuttosto crearsi una sua particolare lingua, la sua lingua." ²²

La lingua del Verga si identifica con quella dei personaggi delle sue opere, è una lingua arida, ruvida, depressa, affollata di innumerevoli congiunzioni "che" ed "e". Le frasi non si costruiscono secondo le regole della grammatica, ma secondo le norme di una grammatica colta dal vivo.

Il Verga considera questa lingua una condizione indispensabile per la perfezione della sua opera, anche se questa lingua in certo qual modo scoraggia i lettori. In una lettera al suo traduttore francese, Eduard Rod, scrive: "... troppo io sentivo necessaria questa forma e questo metodo alla mia opera d'arte per rinunciarvi, anche a costo di rinunciare a un maggior numero di lettori." Poi continua: "... ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole, ecco tutto." ²³

Conseguenza di tale atteggiamento è lo "stile indiretto libero" ²⁴, cioè lo scrittore ci comunica i pensieri del suo personaggio raccontandoli lui stesso, ma tale circostanza non viene segnalata nè dalle virgolette nè in qualche altro modo. P. e.: "Allora padron 'Ntoni, dopo averci pensato su un pezzo, col cuore stretto, si decise a parlare colla Mena di quel che doveva farsi oramai. Ella era giudiziosa come sua madre, e non c'era altri in casa per parlarne, di tanti che c'erano prima! Il meglio

era vendere la Provvidenza, che non rendeva nulla. Più tardi se tornava 'Ntoni e spirava un po di fortuna in poppa, come quando avevano messo insieme quei denari della casa, avrebbero comprato un'altra barca nuova, e l'avrebbero chiamata di nuovo la Provvidenza." ²⁵

Partendo da "Il meglio era vendere" in poi leggiamo i pensieri del padron 'Ntoni, non tra virgolette e in prima persona, bensì senza virgolette e in terza persona. Ciò non significa che lo scrittore intenda mettersi in primo piano e sottolineare l'elemento soggettivo. Al contrario, il cambiamento formale non riesce minimamente a cancellare l'impressione che le parole che stiamo leggendo, sono appunto quelle di padron 'Ntoni, in prima persona.

L'autore dunque si annulla nei personaggi delle sue opere, parla soltanto per le loro labbra, e così diventa impersonale. Infatti questa impersonalità è la peculiarità più caratteristica del linguaggio verghiano, e forse il Verga condanna più degli altri appunto quegli scrittori della letteratura ufficiale che si mettono sempre in evidenza, fanno mostra di sé. In una sua lettera a Cameroni critica acerbamente il D'Annunzio: "Nel «Piacere» ho trovato di gran belle pagine, accanto a un convenzionalismo, a un'inesperienza della vita, che mi fanno male perchè il libro mi piglia più che non faceva «Eredità illegittima». Anche l'artificiosità, la preziosità, direi, mi parebbero perfettamente intonante al soggetto se fossero più sincere. Ti parrà un bisticcio, ma non so esprimermi meglio. Ad ogni modo è un'opera d'arte di valore reale che ha il suo carattere. A me dà noia di conoscere l'autore che mi si affaccia ogni tanto fra una pagina e l'altra più Sperelli dell'altro." ²⁶

Il linguaggio verghiano però non è nato di colpo. Lo scrittore lo andò formando per molti anni mediante un lavoro consapevole.

Λ

Il romanzo I Malavoglia ha subito una trascrizione allo stesso modo, che I Promessi Sposi del Manzoni. La prima volta il Verga lo aveva composto nel 1875 con il titolo "Padron 'Ntoni" come una parte della Vita dei campi. Ma non ne fu contento e si mise al rifacimento. Questo rifacimento che durò dal 1875 al 1881, significò anche una accurata trascrizione linguistica. Dal carteggio del Verga risulta che lo scrittore si è rivolto al Capuana per una raccolta di proverbi siciliani: "Potresti indicarmi una raccolta di Proverbi e Modi di dire siciliani?" ²⁷ In questo carteggio ci sono dati che testimoniano un viaggio dell'autore nei luoghi del romanzo con lo scopo di ricercarvi il tono linguistico locale. "Pel Padron 'Ntoni penso d'andare a stare settimana o due a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale." ²⁸

Come si è già detto, i personaggi delle opere veristiche non vengono caratterizzati dallo scrittore, ma essi si caratterizzano da sé stessi per il loro parlare. Nel linguaggio dei "vinti" ritorna spesso la soffiata di naso come il simbolo dell'uscire di minorità morale, dell'indipendenza. Nel Mastro Don Gesualdo don Ninì si lamenta del dispotismo della madre: "Mia madre non mi lascia padrone neanche di soffiarmi il naso!" ²⁹ Anche il bravo Bastianazzo dei Malavoglia era un giovanotto molto obbediente, non si oppose mai alla volontà del padre, nemmeno riguardo il suo matrimonio, "e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» ." ³⁰ Ma il modo di soffiare il naso è anche la prova del grado di avanzamento gerarchico. Perciò osserva il Mastro Don Gesualdo nella compagnia elegante "come facevano gli altri se voleva soffiarsi il naso." ³¹

L'uomo abbruttito dal duro lavoro, dalla lotta continua con la vita non è capace di parlare con parole affettuose, gentili nemmeno alla sua amante. L'invito a mangiare passa per compimento, per tenerezza. Così, tutta la tenerezza di Mastro Don

27

Gesualdo verso Diodata si esprime nell'invito a mangiare: "Devi aver fame anche tu. Mangia! Mangia!" ³² O in un altro luogo del romanzo: "È vero.. Ma veh!... che bestia! Devi aver fame anche tu... Mangia, mangia, poveretta. Non pensar solo alla mula." ³³ È dunque giustissima l'osservazione del Cappellani: "L'invito a mangiare, come abbiamo già visto, è per un uomo come Gesualdo, quasi l'equivalente d'un complimento." ³⁴

Ma sono molto caratteristici anche i nomi dei personaggi. Nei Malavoglia i tipici rappresentanti del villaggio vengono chiamati quasi sempre con i loro soprannomi: Piedipapera, Zuppida, Vespa, Santuzza, Mangiacarrubbe, Locca, Campana di legno ecc. Il nome Mastro Don Gesualdo comprende in sé simbolicamente tutta la problematica del romanzo: non può essere qualcuno nello stesso tempo "mastro" e "don", non si può ingannare una classe sociale coll'altra, perché tutt'e due lo abbandonano e resta solo. L'inconciliabilità del "mastro" col "don" risulta chiaramente anche dal romanzo stesso. Alla serata della Signora Sganci, dove "c'era il fior fiore della nobiltà" il domestico che annunzia ad alta voce il nome degli ospiti in arrivo, a un certo momento grida: "Mastro - don Gesualdo!" La Signora si vergogna molto della malaccortezza del domestico e nel primo impeto dell'ira gli dà della bestia istruendolo che il signor Motta si chiama soltanto "don": "Che bestia! sei una bestia! Don Gesualdo Motta si dice! Bestia!" ³⁵ In una altra scena del romanzo nel convitto le ragazzine beffano la figliuola di Gesualdo: "Sai come si chiama tuo padre? mastro - don Gesualdo." ³⁶

Soltanto in una scena del romanzo il Verga non chiama il suo personaggio né "mastro", né "don". Nella descrizione dell'incontro con Diodata, quando Gesualdo è solo un uomo innamorato e niente altro, lo chiama l'autore semplicemente Gesualdo. "Allorché finalmente Gesualdo arrivò alla Canziria, erano circa due ore di

A

notte. La porta della fattoria era aperta. Diodata aspettava dormicchiando sulla soglia." ³⁷ Ma, verso la fine di questa scena dobbiamo vedere, che Gesualdo non riesce liberarsi dalle aspirazioni dell'avanzamento gerarchico nemmeno nei momenti dell'amore. La bellezza di Diodata lo fa contento pensando che la bastarda forse avrà sangue di barone nelle vene. ³⁸

È abbondantissimo l'uso dei proverbi nei romanzi del Verga, specie nei Malavoglia. Per un lettore superficiale significherebbe noia, monotonia la continua citazione dei proverbi. Osservando però più acutamente possiamo vedere che i proverbi sono di carattere molto diverso e servono a caratterizzare i personaggi. Così i proverbi del padron 'Ntoni si riferiscono alla casa, alla famiglia, al lavoro e mettono in maggiore evidenza i tratti patriarcali di questo onestissimo vecchio. L'unità familiare viene simboleggiata dal proverbio seguente: "Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro." La modestia e la diligenza sono simboleggiate dal seguente: "Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante."

Il proverbio seguente esprime le cure e la responsabilità del capofamiglia: "Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole."

Spessissimo vengono citati proverbi riferentisi alla pesca, alla natura, al tempo. "Per un pescatore si perde la barca." "Quando il sole si corica insaccato, si aspetta il vento di ponente." "Mare crespo, vento fresco." "Scirocco chiaro e tramonta scura, mettiti in mare senza paura."

Al contrario, i proverbi dello zio Crocifisso, della Vespa, della Santuzza non sono altro che le espressioni della ipocrisia religiosa. Essi vogliono giustificare la loro avarizia citando proverbi di tale genere: "Chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno." "Quel che è di patto, non è inganno." "Al giorno che promise si conosce il buon pagatore". ecc.

Un terzo gruppo tipico dei proverbi è usato dagli intellettuali provinciali. Con l'uso ironico della sapienza popolare

vogliono appoggiare i loro pareri politici. Il notaio, lo speciale l'avvocato si servono di tali proverbi: "Il pesce puzza dalla testa". "Il modo è tondo chi nuota e chi va a fondo." "Guai a chi casca per chiamare aiuto."

Si potrebbe consacrare uno studio speciale all'analisi dei proverbi del romanzo. Ma crediamo che gli esempi citati dimostrano sufficientemente che i proverbi non sono accumulati per sé stessi, ma servono a caratterizzare anche linguisticamente i singoli personaggi, o i singoli tipi.

Un altro scopo dell'uso dei proverbi è indicato dal Russo. Lui afferma che è importante non solo il contenuto dei proverbi, ma anche la funzione stilistica di essi: rendono ritmico, musicale anche un testo in prosa. "La sua topica proverbiale non è tanto una ricerca di argomenti, ma di motivi musicali, di preludii, di ritornelli, di riprese per la conversazione e per il racconto." ³⁹

Secondo la nostra opinione c'è ancora un fattore che può contribuire all'effetto musicale dell'uso dei proverbi. Cioè molti proverbi sono non solo ritmici, ma anche rimati. P.e. "A chi vuol bene, Dio manda pene." "Amore di soldato poco dura, a tocco di tamburo addio signora." Anzi, di tanto in tanto si trovano anche allitterazioni scherzose nei proverbi, p.e. "Il mare è amaro, ed il marinaio muore in mare."

Oltre i proverbi ci sono moltissime metafore popolari, preghiere ed imprecazioni nel romanzo. P.e. Piedipapera parla così sulla ricchezza dello zio Crocifisso: "Lui è ricco come un maiale." ⁴⁰

Padron Cipolla si gonfia di solito come il tacchino: "... disse allora padron Cipolla gonfiandosi come un tacchino." ⁴¹

La comare Zuppida viene sempre così improvvisamente come se spuntasse il nome del diavolo nella litania: "... la Zuppida... compariva sempre all'improvviso, per dire la sua come il diavolo nella litania." ⁴² Il giovane 'Ntoni si lagna così della sua vita

misera: "Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girare la ruota; io non voglio morir di fame in un cantuccio, o finire in bocca ai pesciacani." ⁴³

Anche gli operai del Mastro Don Gesualdo si servono di una locuzione molto popolare caso mai che avvenisse qualche incidente: "Se mi coglie qualche malanno mia madre non lo fa più un altro Agostino, no!" ⁴⁴ "Se scappa la leva!... mia madre non lo fa più un altro mastro Cola Ventura." ⁴⁵

Molte locuzioni popolari si riferiscono alla religiosità primitiva o alla credenza superstiziosa dei contadini. I lamenti ipocriti dello zio Crocifisso vengono paragonati con scene tratte dalla Bibbia: "... si lamentava come Cristo in mezzo ai ladroni." ⁴⁶

La Mena di cuore umile, che prende tutto come vien viene, affida anche il suo matrimonio alla Provvidenza: "Sarà come vuole Dio." ⁴⁷ Prende congedo dal suo amore, Alfio, con la seguente frase: "Ma così vuol Dio." ⁴⁸ Dopo la notizia della morte di suo figlio soldato la Longa è tanto triste che tutti la chiamavano "la madre addolorata." ⁴⁹ L'elemento religioso ogni tanto viene accoppiato coll'umorismo contadinesco: "Matrimoni e vescovadi dal cielo sono destinati." ⁵⁰ Dopo la sciagura dei Malavoglia Piedipapera dice: "... i Malavoglia non ci vanno oggi in chiesa; sono in collera con Domeneddio." ⁵¹

I semplici pescatori però combattendo disperatamente con la loro sorte, con la vita grama, spesso tirano bestemmie. "Sacramento!" e "Santo diavolone!" sono le bestemmie più spesso ripetute. Nel Mastro Don Gesualdo ritorna anche il "santo e santissimo!" ⁵²

Dell'ignoranza del popolo sono caratteristiche le considerazioni del padron Cipolla sulla causa della siccità: "Non piove più perchè hanno messo quel maledetto filo di telegrafo, che si tira tutta la pioggia, e se la porta via." ⁵³

I pescatori preferiscono servirsi delle denominazioni metaforiche riguardo le parti della nave, che dei termini tecnici regolari, forse sconosciuti da loro. Perciò invece di "prora" dicono "naso", invece di "poppa" dicono "schiena." P.e. "La Provvidenza, l'avevano rimorchiata a riva tutta sconquassata, così come l'avevano trovata di là dal Capo dei Mulini, col naso fra gli scogli, e la schiena in aria." ⁵⁴

Anche le costellazioni vengono chiamate con le denominazioni usate dalla lingua popolare siciliana: "... il tre bastoni era ancora alto verso l'Ognina, colle gambe in aria, la Puddara lucciava dall'altra parte.." ⁵⁵ /Il tre bastoni dovrebbe esser l'Orione, mentre la Puddara le Pleiadi./ Il Russo osserva riguardo a Puddara: "... uno dei rarissimi corsivi dialettali del testo." ⁵⁶

Nei Malavoglia il Verga sceglie un vocabolario adattissimo a caratterizzare la vita dei pescatori. Moltissimi termini si riferiscono all'arte nautica. Tra i nomi dei vari tipi di navi spiccano la "paranza" ⁵⁷ e il "bastimento". ⁵⁸ La "paranza" è una piccola barca da pesca, il nome è derivato dalla parola pari, perchè - essendo troppo piccole - andavano sempre a coppia. Il "bastimento" /dal verbo bastire/ significa una grande nave da trasporto ben fornita di tutto. Si trovano anche i nomi degli attrezzi della navigazione: argano, ⁵⁹ parommella, ⁶⁰ ganza, ⁶¹ pedagna, ⁶² calafato, ⁶³ calafatare ⁶⁴ ecc. Lo strumento del calafataggio è il patarasso. ⁶⁵

È importante anche l'enumerazione delle varie specie di pesci: merluzzo, ⁶⁶ acciuga, ⁶⁷ tonno, ⁶⁸ baccalà, ⁶⁹ pesce-cane, ⁷⁰ cefalo, ⁷¹ pesce spada, ⁷² triglia, ⁷³ nonchè degli attrezzi della pesca: fiocina, ⁷⁴ lenza, ⁷⁵ nassa ⁷⁶.

Si trovano anche i termini riferentisi agli utensili

domestici: telaio, ⁷⁷ pollaio ⁷⁸, scodella ⁷⁹, deschetto ⁸⁰, fuso, ⁸¹ tabarro ⁸², bindolo ⁸³ ecc.

Il Verga in generale preferisce le forme dittongate: figliuolo, ⁸⁴ certriuolo. ⁸⁵ Le forme dittongate vengono adoperate da lui in tutta la coniugazione del verbo suonare, non soltanto nelle sillabe accentate. ⁸⁶ I sostantivi uovo e cuore ricorrono in due modi, con il dittongo: uovo, ⁸⁷ cuore ⁸⁸ e anche senza: ova, ⁸⁹ cor. ⁹⁰

Nell'uso degli articoli determinativi il Verga adopera i nomi maschili sempre senza l'articolo, mentre i nomi femminili ora con l'articolo, ora senza. Le forme "la Longa", "la Mena", "la Nunziata", "La Mangiacarrubbe", "La Zuppida", "la Vespa" vanno alternandosi con le forme "Longa", "Mena", "Nunziata" ecc.

Spesso adopera il Verga l'articolo partitivo: "... avevano sempre avuto delle barche sull'acqua e delle tegole al sole." ⁹¹ "Mandiamogli dei soldi per comprarsi le pizze" ⁹² "... dicevano delle barzellette." ⁹³ "Quel ragazzo lì ha del talento." ⁹⁴

Nell'uso dei pronomi personali il Verga preferisce la forma lui a quella egli, anche nelle posizioni atone. P. e. "... già lui non ci colpa." ⁹⁵ Possiamo dire che per il Verga le forme egli e lui sono equivalenti. Ancora più raramente usa il Verga il pronome ella. Nella maggioranza dei casi viene sostituito dal pronome essa o da lei. Nelle pagine 1-55 del romanzo ella si usa dodici volte, mentre essa ventisei volte.

Il pronome esso al Singolare si riferisce in generale a cosa e non a persona. Soltanto una volta viene adoperato dal Verga riferito a persona, cioè al vecchio padron 'Ntoni: "... si sentiva un gruppo nella gola anch'esso." ⁹⁶

In modo particolare adopera il Verga la forma pronominale ei così nel senso del Singolare, come in quello del

Plurale. "Ei li aizzava l'un contro l'altro." ⁹⁷ "Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso." ⁹⁸

Riguardo a quest'ultima proposizione si deve osservare che l'uso del pronome ei è pleonastico, essendo il predicato impersonale. In tal caso basterebbe la terza persona plurale del verbo senza alcun pronome, o la forma impersonale "si dice".

La particella pronominale gli viene usata dal Verga anche nella funzione del dativo femminile. Alludendo alla proliferazione dei topi nella casa di Anna, il Verga scrive: "La cugina Anna ne aveva la casa piena, da che gli era morto il gatto..." ⁹⁹ Nella descrizione del mare troviamo: "... il mare era liscio e lucente, talché non pareva più quello che gli aveva rubato il marito alla Longa..." ¹⁰⁰ Accentuando una contrapposizione il Verga si serve delle forme rafforzate dei pronomi personali. P. e. "Sono loro piuttosto che hanno bisogno di noialtri" ¹⁰¹ "Non mi par vero di essere ancora qui, con voialtri." ¹⁰²

Il pronome interrogativo che cosa molto di rado si usa in forma completa. Ora viene adoperato soltanto il che, ora il cosa. P.e. "Infine cosa poteva valere la casa?" ¹⁰³ "O a voi che ve ne importa?" ¹⁰⁴ Ma ogni tanto si trova anche la forma completa: "Che cosa?" ¹⁰⁵

Riguardo all'uso dei modi e dei tempi dei verbi si osserva che nelle proposizioni ipotetiche del caso irreali il Verga si serve o del Condizionale e del Congiuntivo in conformità alla lingua letteraria, o dell'Imperfetto dell'Indicativo seguendo l'uso popolare. P.e. "Se non l'avessi tenuto a battesimo su queste braccia, direi che don Giammaria gli ha messo in bocca dello zucchero invece di sale." ¹⁰⁶ "Se il negozio andava bene, la Mena avrebbe avuto la sua dote in contante, e l'affare si sarebbe concluso presto." ¹⁰⁷

1

In quanto alla concordanza del part. pass. dei verbi transitivi il Verga oltre alla concordanza regolare dopo un pronome atono /p.e. "Li ho visti parlare io padron 'Ntoni con padron Cipolla"/ ¹⁰⁸ concorda il part. anche coll'oggetto espresso da un sostantivo posposto al verbo. P.e. "Sentite, le disse Alfio dopo che ebbe guardate le stelle anche lui..." ¹⁰⁹ "La Santuzza all'ultimo tocco di campana, aveva affidata l'osteria a suo padre, e se n'era andata in chiesa..." ¹¹⁰ Accuratamente concorda il Verga il part. pass. dei verbi riflessivi apparenti coll'oggetto. P.e. "... aveva aperto l'uscio, e così s'era ficcati i ladri in casa." ¹¹¹

Dopo i "verbi sentiendi" anche il Verga adopera i costrutti con l'infinito in conformità all'Acc. c. inf. del latino. P.e. "Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri." ¹¹² "... come li vide comparire a quel modo..." ¹¹³

Nel senso dell'aggettivo di grado comparativo il Verga usa spesso le forme meglio e peggio. P. e. "La gente, quando si tratta di cavare i denari di tasca, diventa una manica di protestanti, peggio dello speciale.." ¹¹⁴ Però si trova anche la forma regolare: "I gatti grigi sono i migliori, per chiappare i topi, e andrebbero a scovarli in una cruna di ago." ¹¹⁵

Molto spesso adopera il Verga invece dell'avverbio di grado superlativo il raddoppiamento dell'aggettivo di grado positivo. "... se ne tornarono ad Aci Trezza zitti zitti..." ¹¹⁶ "... li vide comparire a quel modo mogi mogi e colle scarpe in mano." ¹¹⁷ "La ragazzina accese il lume, e si mise lesta lesta a apparecchiare ogni cosa per la cena..." ¹¹⁸ "... stava a guardare dall'uscio, serio serio, e colle mani nelle tasche." ¹¹⁹

Largamente approfitta il Verga del corsivo. I sporannomi, ed altri nomi che hanno qualche importanza particolare, sono stampate in corsivo per la prima volta. P.e. Malavoglia, ¹²⁰ Concetta ¹²¹

Cipolla, ¹²² Bastianazzo ¹²³ Longa, ¹²⁴ Zuppida, ¹²⁵
Santuzza, ¹²⁶ Mangiacarrubbe, ¹²⁷ Campana di legno, ¹²⁸
Piedipapera, ¹²⁹ Vespa ¹³⁰ ecc. Ma tutti questi nomi quando
ritornano ripetuti, non vengono più stampati in corsivo. I nomi
in senso traslato però, come il nome della barca dei Malavoglia,
la Provvidenza ritorna sempre in corsivo.

Similmente sempre in corsivo fa comporre il Verga le
parole dialettali o straniere. P.e. la sciara, ¹³¹ la Puddara ¹³²
/siciliano/, angelus ¹³³ /latino/ e in generale tutte quelle
parole che si usano in senso traslato: Re d'Italia ¹³⁴ /nome di
nave/, i Tre Re ¹³⁵ /costellazione/, Secolo ¹³⁶ /nome di gaz-
zetta/.

Tutti i proverbi sono scritti tra virgolette.

Anche l'uso delle virgole presso il Verga è molto indivi-
duale. Davanti alle apposizioni ora si trova la virgola, ora no.
P.e. "Ma don Giammaria, il vicario, gli aveva risposto che gli
stava bene... Invece don Franco lo speziale si metteva a ridere
fra i peli della barbona." ¹³⁷ Nemmeno davanti al soprannome del-
lo zio Crocifisso non c'è la virgola, sebbene esso segua imme-
diatamente il nome: "Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la
barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno un
negozio..." ¹³⁸

Ma spesso si mette la virgola davanti alla congiunzione
"e" anche nel caso in cui serve a collegare soltanto due parti
di proposizione uguali: "... ce n'erano persino ad Ognina, e ad
Aci Castello." ¹³⁹ "... non rimanevano che i Malavoglia di padron
'Ntoni, quelle della casa del nespolo, e della Provvidenza." ¹⁴⁰
"... e quando si persuadeva che era scritto proprio così, ripeteva
con Bastianazzo, e con la moglie di lui." ¹⁴¹ Ci pare insolita
l'omissione della virgola alla fine della proposizione subor-
dinata ipotetica, anteposta alla principale: "... se il negozio
andava bene c'era pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena." ¹⁴²

✓

Nel campo della sintassi, principalmente per dare maggior rilievo al carattere dei personaggi umili, il Verga contrappone alla struttura grammaticale del periodo tradizionale una vitalità, una aderenza alle cose concrete. La coordinazione, e l'uso abbondante delle congiunzioni "che" ed "e" sono per il Verga mezzi stilistici, che servono a caratterizzare il parlare degli uomini semplici, disperati, "vinti", che sono pieni di inibizioni. Un esempio brillante di questo stile è l'addio di Alfio: "Sarei rimasto qui, che fino i muri mi conoscono, e so dove metter le mani, tanto che potrei andar a governare l'asino di notte, anche al buio; e vi avrei sposata io, comare Mena, ch'è in cuore vi ci ho da un pezzo, e vi porto meco alla Bicocca, e dappertutto ove andrò. Ma questi ormai sono discorsi inutili, e bisogna fare quel che si può." ¹⁴³

Molto notevole è l'espressione "discorsi inutili" perchè con queste parole Alfio confessa che anche lui stesso sente la fiacchezza e l'inutilità del suo discorso.

Ai pensieri semplici, quotidiani degli uomini semplici conviene meglio una costruzione dialettale, più sciolta, che la sintassi della lingua letteraria che segue precisamente le norme della grammatica. Colle parole del Cappellani: "Non è vero, del resto, che il dialetto siciliano sia più asintattico perchè siciliano, ma perchè in dialetto si esprimono normalmente piccole passioni, piccole esigenze e non pensieri di alta filosofia, o di storia, o di letteratura, o di scienza; e non tirate eloquenti e rettoriche." ¹⁴⁴

La costruzione coordinativa però è prevalente non solo nel discorso dei personaggi, ma anche nella lingua dello scrittore stesso. Gettiamo uno sguardo alla descrizione finale dei Malavoglia: "A poco a poco il mare cominciò a farsi bianco, e i Tre Re ad im-

pallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci schiusi, che si conoscevano tutte, e solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava." ¹⁴⁵

In seguito a tutto ciò il lessico e lo stile del Verga possono sembrare fiacchi in confronto della lingua letteraria tradizionale, ma tale stile è penetrato dalla vita reale, concreta. Il Ronelli ci dà una valutazione molto positiva di questo stile:

"Uno stile fervidissimo, eminentemente sintetico e alogico, il quale non segue i rigidi schemi del pensiero, ma l'onda mutevole delle impressioni; stile, direi, di materia in ebollizione, che stenta ad essere conclusa entro le forme espressive tradizionali, e trabocca da tutte le parti. Infatti, il periodo, ora s'allunga a perdifiato, ed ora si arresta improvvisamente; le proposizioni tendono ad andare ciascuna per conto proprio, quasi fossero veri e propri individui, e poichè non possono, rissano fra loro; tutto ciò, a stento dissimulato da innumerevoli «e» e «che» congiuntivi. Nonostante questo, anzi appunto per questo, stile eminentemente creativo e poetico, oltre che originale; da non confondersi affatto con quello dei primi romanzi e delle prime novelle, scorrevole e limpido, ma piuttosto comune, e per niente creativo." ¹⁴⁶

Una delle caratteristiche di questa composizione popolare è l'uso abbondante dei pleonasmi. Anche il Manzoni si serviva del pleonaso per dar maggior rilievo al discorso dei personaggi popolari, mentre parlando lui stesso non se ne serviva quasi mai. Il Verga però nelle parti descrittive adopera altrettanti pleonasmi quanti nel discorso dei personaggi. Pleonasmi dunque usati dal Verga stesso: "Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche

di vista Franceschello." ¹⁴⁷ "Allo zio Crocifisso gli finiva ¹⁴⁹
sempre così..." ¹⁴⁸ "La Longa aveva saputo educarla la figliuola."

È un uso particolare da parte del Verga il rafforzamento del
soggetto della proposizione ripetendolo mediante un pronome lui
o lei. P.e. "Padron Cipolla lo sapeva lui perchè non pioveva
più come prima." ¹⁵⁰ "Tutti si voltarono verso Campana di legno
il quale era venuto anche lui." ¹⁵¹ "... il figlio della Locca,
il quale non aveva nulla da perdere lui.." ¹⁵²

Nel discorso dei personaggi si trovano non di rado accu-
mulamenti dei pleonasmi. La Vespa p.e. parla così: "Se non ve
ne importa a voi, c'è a chi gliene importa!" ¹⁵³ Possiamo osserva-
re che il verbo importare si usa esclusivamente in costrutti
pleonastici: "... a donna Rosolina cosa gliene importa oramai?" ¹⁵⁴
"... a me non me ne importa" ¹⁵⁵ "... non gliene importa a lui" ¹⁵⁶

Da un sondaggio statistico sulla complessità del periodo
/loo proposizioni tolte dalle pagine 213, 214-216, 216-217, 218-
219, 223, 226-227, 251-252, 271-273/ si hanno i seguenti risultati

Proposizioni indipendenti	Periodi	
6 %	94 %	
	Prop. coordinate	Prop. subordinate
	13 %	22 %
	Prop. di tipo misto	
	59 %	

Queste cifre ci mostrano che per un lettore d'oggi lo stile
del Verga è un po' pesante perchè perioda troppo. Ma appunto tale
stile, abbondante di serie dei periodi collegati fra loro dalle
coniunzioni che ed e costituisce una delle particolarità

7

essenziali del realismo linguistico, essendo una tale lingua più vicina alla vita. Nella lingua del Verga - per la prima volta nella letteratura italiana - appare la lingua della nuova classe ascendente. L'atmosfera rivoluzionaria stava maturando non solo nella vita politica, ma anche nella letteratura: come nell'argomento, così anche nella forma appaiono le nuove caratteristiche rivoluzionarie. Colle parole del Russo: "Insieme con l'impersonalità dello stile, anche la paesanità della lingua, la vivacità parlata della sintassi, la nudità delle parole: quel giornale di bordo di un marinaio, sgrammaticato e asintattico, senza una frase più del necessario, è il simbolo di un'altra nascosta rivoluzione che il Verga e i suoi seguaci compiono nel campo della letteratura, e che poi finiva con l'essere il campo stesso della nostra vita civile di italiani. Il Carducci restaurava l'aristocrazia delle forme.. rinnovava l'onore dell'alta cultura e suscitava la consapevolezza delle nostre tradizioni, commentando la recente unità politica con i ricordi della romanità e della nostra civiltà comunale. Ma la più umile schiera dei veristi, con a capo il Verga, scopriva un'Italia diversa da quella carducciana, una Italia dialettale, tutta piena di fango e di loto, ma che non contrastava alla prima e che poteva dire anzi parole più precise e più appropriate, e dare concretezza a quell'altra Italia troppo mitica e pelasgica; scopriva una sintassi nuova assai poco paludata e poco grammatichevole, ma che voleva a correggere efficacemente tanta astrattezza di costrutti letterari, pur senza tradire e venir meno alle leggi della tradizione." 157

X

Nándor BENEDEK

Note

Mal = G. Verga: I Malavoglia, Firenze, 1928-29

MDG = G. Verga: Mastro Don Gesualdo, Firenze, 1923

1. Nino Cappellani: Vita di Giovanni Verga, Firenze, 1940, p. 194

2. Klaniczay Tibor: Marxizmus és irodalomtudomány, Budapest, 1964.

p.85

3. Mal, p. 46

4. Mal, p. 47

5. Mal, pp. 125-126

6. Mal, p. 203

7. Mal, p. 207

8. Luigi Tonelli: L'opera di Giovanni Verga, Catania, 1927. p. 10

9. Irodalmi Lexikon /szerk. Benedek Marcell/, Budapest, 1927, p.1186

10. Luigi Russo: Giovanni Verga, Bari, 1941, p. 67

11. Luigi Russo: Op. cit. p. 66.

12. G. Verga: Vita dei campi, Milano, 1881, pp. 157-158

13. Luigi Russo: Op. cit. pp. 70-71

14. Nuova Antologia, 1940, 1^o aprile, p. 238

15. Nuova Antologia, 1940, 1^o aprile, p. 239

16. Gorizio Viti: Guida a I Malavoglia, Firenze, 1962, p. 27

17. G. Verga: Nedda ed altre novelle, Firenze, 1930, p. 6.

18. " " " " " " " p. 28.

19. " " " " " " " p.27.

20. " " " " " " " p.15

21. G. Verga: Vita dei campi, Milano, 1881, p. 131

22. A. Di Giovanni: L'arte di Giovanni Verga, Palermo, 1920, p. 26

23. G. Verga: Lettere al suo traduttore, Firenze, 1954

24. Tullio De Mauro: Storia linguistica dell'Italia unita, Bari, 1963,

p. 179

7

25. Mal, p. 192
26. Nino Cappellani: Vita di Giovanni Verga, Firenze, 1940, p. 240.
27. Nuova Antologia, 1940, 16 marzo, p. 111
28. Nuova Antologia, 1940, 16 marzo, p. 112
29. MDG, p. 41
30. Mal, p. 10
31. Mal, p. 10
32. MDG, p. 60
33. MDG, p. 82
34. Nino Cappellani: Opere di Giovanni Verga, Firenze, 1940, p. 256
35. MDG, p. 25
36. MDG, p. 198
37. MDG, p. 58
38. MDG, p. 67
39. Luigi Russo: Op. cit. p. 391
40. Mal, p. 20
41. Mal, p. 20
42. Mal, p. 24
43. Mal, p. 178
44. MDG, p. 50
45. MDG, p. 51
46. Mal, p. 28
47. Mal, p. 102
48. Mal, p. 116
49. Mal, p. 128
50. Mal, p. 112
51. Mal, p. 36
52. MDG, p. 3
53. Mal, p. 48
54. Mal, p. 60
55. Mal, p. 65
56. Luigi Russo: Op. cit. p. 394

av

- 57. Mal, p. 9
 - 58. Mal, p. 16
 - 59. Mal, p. 13
 - 60. Mal, p. 13
 - 61. Mal, p. 13
 - 62. Mal, p. 17
 - 63. Mal, p. 24
 - 64. Mal, p. 87
 - 65. Mal, p. 88
 - 66. Mal, p. 14
 - 67. Mal, p. 31
 - 68. Mal, p. 31
 - 69. Mal, p. 45
 - 70. Mal, p. 47
 - 71. Mal, p. 68
 - 72. Mal, P. 70
 - 73. Mal, p. 10
 - 74. Mal, p. 103
 - 75. Mal, p. 106
 - 76. Mal, p. 69
 - 77. Mal, p. 10
 - 78. Mal, p. 10
 - 79. Mal, p. 13
 - 80. Mal, p. 13
 - 81. Mal, p. 25
 - 82. Mal, p. 163
 - 83. Mal, p. 178
 - 84. Mal, pp. 11, 12, 13
 - 85. Mal, p. 14
 - 86. Mal, pp. 33, 36, 98
 - 87. Mal, p. 35
 - 88. Mal, pp. 45, 47
- ✓

- 89. Mal, p. 44
- 90. Mal, p. 44
- 91. Mal, p. 9
- 92. Mal, p. 14
- 93. Mal, p. 173
- 94. Mal, p. 34
- 95. Mal, p. 14
- 96. Mal, p. 12
- 97. Mal, p. 22
- 98. Mal, p. 34
- 99. Mal, p. 24
- 100. Mal, p. 43
- 101. Mal, p. 160
- 102. Mal, p. 164
- 103. Mal, p. 49
- 104. Mal, p. 81
- 105. Mal, p. 124
- 106. Mal, p. 14
- 107. Mal, p. 23
- 108. Mal, p. 102
- 109. Mal, p. 34
- 110. Mal, p. 37
- 111. Mal, p. 24
- 112. Mal, p. 21
- 113. Mal, p. 12
- 114. Mal, p. 29
- 115. Mal, p. 24
- 116. Mal, p. 12
- 117. Mal, p. 12
- 118. Mal, p. 27
- 119. Mal, p. 27
- 120. Mal, p. 9
- 121. Mal, p. 9

- 122. Mal, p. 9
- 123. Mal, p. 9
- 124. Mal, p. 10
- 125. Mal, p. 12
- 126. Mal, p. 14
- 127. Mal, p. 14
- 128. Mal, p. 16
- 129. Mal, p. 16
- 130. Mal, p. 20
- 131. Mal, pp. 26, 142
- 132. Mal, p. 275
- 133. Mal, p. 30
- 134. Mal, p. 123
- 135. Mal, p. 275
- 136. Mal, p. 211
- 137. Mal, p. 11.
- 138. Mal, p. 16
- 139. Mal, p. 9
- 140. Mal, p. 9
- 141. Mal, p. 15
- 142. Mal, p. 16
- 143. Mal, p. 115
- 144. Nino Cappellani: Opere di Giovanni Verga, Firenze, 1940, p. 111
- 145. Mal, p. 276
- 146. Luigi Tonelli: L'opera di Giovanni Verga, Catania, 1927, p. 25
- 147. Mal, p. 11
- 148. Mal, p. 16
- 149. Mal, p. 23
- 150. Mal, p. 48
- 151. Mal, p. 50
- 152. Mal, p. 35
- 153. Mal, p. 54

- 154. Mal, p. 47
- 155. Mal, p. 162
- 156. Mal, p. 94
- 157. Luigi Russo: Op. cit. p. 86

4

Jenő Koltay-Kastner

Il prof. Jenő Koltay-Kastner è nato il 15 febbraio 1892 a Magyardiószeg. Dopo avere fatto le scuole elementari a Pozsony /Bratislava/, quelle medie a Zsolna /Zilina/ e Kecskemét, s'iscrisse, come membro del Collegio Eötvös, alla Facoltà di lettere dell'Università di Budapest, dove si laureò e conseguì il diploma di professore di scuola media per le lingue ungherese e francese. Studiò nel 1913-14 alla Sorbona. Dal 1915 al '19 prese parte alla prima guerra mondiale. Dal maggio 1919 al '23 insegnò nelle scuole medie di Székesfehérvár e Budapest. Nel 1923 si abilitò libero docente di storia della letteratura italiana all'Università di Budapest. Nel 1923-24 fu vicedirettore dell'Istituto storico dell'Accademia delle Scienze ungherese a Roma. Nel settembre del '24 venne nominato professore straordinario, nel 1928 ordinario di lingua e letteratura italiana nell'Università di Pécs /Cinquechiese/. Nel 1935 gli fu affidata la direzione dell'Accademia d'Ungheria di Roma e fu nominato contemporaneamente professore ordinario di scambio per la storia e letteratura ungherese all'Università di Roma. Nel 1940 ritornò in patria e coprì la cattedra di lingua e letteratura italiana, trasformata nel 1958 in cattedra di "Lingue e letterature romanze", fino al suo ritiro dall'insegnamento nel luglio del 1968.

2

Bibliografia

I. Libri

1. A karthausi helye a szentimentális regényirodalomban. Budapest, 1913.
2. Mazzini e Kossuth. Firenze, Le Monnier 1929. 244 l.
3. Il contributo ungherese nella guerra del 1859. U.ott 1934. 354 l.
4. Olasz-magyar, magyar-olasz szótár /az egyetemi oktatás céljaira/.
I. kiad. Pécs 1930-34, II. kiad. Bp. 1940. I. köt. 448. II. köt. 442. 11.
- 4' Olasz-magyar művelődési Kapcsolatok Budapest, 1941.
5. Leopardi. Irodalomtörténeti tanulmány. Szeged. Acta universitatis szegediensis XVI, köt. 1948. 146 l.
6. Cola di Rienzo. Szeged, 1949, 106 l.
7. Iratok a Kossuth-emigráció történetéhez. Szeged, 1949, 240 l.
8. Giordano Bruno "Hamvazó szerdai lakomá"jának fordítása és jegyzetelése a "Giordano Bruno válogatott dialógusai" c. kötetben Bp. Hungária 1950.
9. Pietro Aretino válogatott írásai előszóval és jegyzetekkel. Bp. Gondolat, 1959.
10. A Kossuth-emigráció Olaszországban. Bp. /Akadémiai Kiadó/. 1960.
11. Tanárky Gyula naplójának /Timár Lajosné közreműködésével/ kiadása /Szépir. Kiadó/ 1961.
12. Magyar-olasz nagyszótár. Budapest /Akadémiai Kiadó/ 1963
13. Herczeg Gyula Olasz-magyar nagyszótárának kézirati revíziója.
Budapest Akadémiai Kiadó 1967/
14. Az olasz reneszánsz irodalomelmélete Budapest /Akadémiai Kiadó/, 1970.

II. Estratti

1. Dante realizmusa. Új magyar szemle 1921.
2. Csokonai és az olasz költők. Irodalomtört. Közl. 1921.

8

3. Cultura italiana alla corte transilvana nel sec. XVI. Corvina 1922.
4. Faludi Ferenc versformái. Ephk. 1922 és olaszul "L'arte poetica di F. Faludi, Corvina 1922.
5. Amade László gálánsversei. EphK. 1922.
6. Petőfi. Revue des études hongroises 1923.
7. Olaszos iskola XVIII.-sz-i költészetünkben. EphK. 1923. Olaszul is "Indirizzo italianeggiante della poesia ungherese del sec. XVIII. Corvin 23.
8. Fogazzaro. Az Egyetemes Regénytár "Daniele Cortis"- fordításának előszava
9. Az első magyar opera /Felvinczi Comito-tragédiája/ Olaszul Corvina 1924. németül, Ung. Jahrb. 1924.
10. Le passé et l'avenir des études italiennes en Hongrie. Rev. des Études Hongroises 1925. évf.
11. I rapporti letterari tra l'Italia e l'Ungheria. Europa Orientale. Roma 1926
12. L'Ungheria libera nel risorgimento italiano. Corvina 1925.
13. XVII-XVIII. sz-i olaszból fordított vallásos műveinek. EphK. 1927.
14. Kossuth e la Sicilia /kiadatlan levelek közlésével/ Rassegna storica della Risorgimento Italiano. Roma 1928.
15. Autografi Cavouriani nell'archivio del Museo Nazionale di Budapest, U.o. 29.
16. Türr István 1860-ban /Olasz emlékiratok nyomán/ Budapesti Szemle 1929 és franciául Revue de Hongrie 1929.
17. Alessandro Monti e la sua missione diplomatica in Ungheria. Corvina 1929.
18. A magyar emigráció tervei Durando emlékirataiban. Századok 1929.
19. Együgyű lelkek tüköre. Egy legenda életrajza. Minerva 1930.
20. A Jókai-kodex és az obszerváns kódexirodalom. EphK. 1932.
21. Humanizmus és a régi magyar irodalom. Győri szemle 1933.

- 21'. La storiografia ungherese dopo la guerra e l'Istituto Storico Ungherese di Roma. Rivista storica Italiana 1937. dec.
22. Lettere inedite di Mazzini a Fr. Pulszky. Rassegna italiana. Roma 1933.
23. Pázmány Péter gráci évei. Kath. Szemle 1934.
24. La liberazione del Veneto e l'emigrazione ungherese. Atti del congresso italiano del risorgimento di Venezia 1936.
25. Leopardi Magyarországon. EPhK. 1937. és olasz fogalmazásban "La fortuna di Leopardi in Ungheria. Roma 1938. Biblioteca dell'Accademia d'Ungheria di Roma 10. sz.
26. Garibaldi e la questione ungherese. Corvina 1938.
27. La leggenda di Margherita d'Ungheria alla corte angioina di Napoli. Annuario dell'Accademia d'Ungheria di Roma 1939.
28. Cola di Rienzo élete. XIV. sz.-i római Krónikából fordította és bevezetéssel ellátta. - Olasz szemle 1940. 2-3. sz.
29. Cola di Rienzo és a renaissance kezdetei EPhK. 1942.
30. Valóság és szimbolum Cola di Rienzo életművében. Olasz szemle 1943.
31. A magyar irodalmi barokk. Budapesti szemle 1944.
32. Carattere dell'Operosità dell'amigrazione ungherese del 1848 in Italia. Különny. az 1948-ban Milanoban tartott Risorgimento-kongresszus évkönyvéből.
33. A magyar szabadságharc visszhangja Olaszországban /az egykoru sajtó tükrében/ A Tiszatáj füzetei 17. sz.
34. A száműzött Kossuth és az európai demokrácia. Tiszatáj 1948.
35. Amici, nemici e studiosi di Giordano Bruno in Ungheria. Torino, Rivista di Filosofia 1951.
36. Bornemisza Péter Humanizmusa. Irodalomtört. Közl. 1953.
37. Tótfalusi Kis Miklós coccejanizmusa. Irod. Kzl. 1954.
38. A Königsbergi töredék kérdéséhez. Irod. Kzl. 1955.
39. Pietro Aretino. Filológiai közlöny, 1956-57
40. Ugo Foscolo. Szegedi Egyetem aktái 1958-1959.

N

41. L'Ungheria nel 1859. Estratto dagli Atti del XXXVIII Congresso di Storia del Risorgimento Italiano.
42. Le più recenti pubblicazioni ungheresi sul Risorgimento italiano. Rassegna storica del Risorgimento Italiano. Anno XLVI /1959/, III. 415-416 ll.
43. Il contributo ungherese alla spedizione dei Mille. Roma 1960/Atti del XXXIX congresso di Storia del Risorgimento.
44. Progetti rivoluzionari italo-ungheresi nel 1864. Bologna 1961.
45. Italia e Ungheria nel Risorgimento, Società Amici dell'Ungheria. Roma, Gannaio 1960.
46. Kossuth e Garibaldi nella guerra del 1866. Rassegna Stor. del Ris. It. anno XLVIII. /1961/. I. 91-103. ll.
47. Etienne Türr en 1860, "Il Risorgimento in Sicilia". Palermo, 1965, jan-jun. sz. 122-161. ll.
48. Dante és az olasz Risorgimento. Dante emlékkönyv, Budapest, 1966.
49. La fortuna di Vico in Ungheria. A N. Horányi és T. Klaniczay által szerkesztett "Italia e Ungheria" c. kötetben Budapest, 1968. 201-214. l.
50. Vico Carafa-életrajza /Benedek Nándorral/. Acta Universitatis Szegediensis. Acta germanica et romanica. Szeged, 1968. T. III. 3-39. ll.
51. La vita di Carafa di G.B. Vico. Forum Italicum / a New York-i egyetem olasz intézetének folyóirata/, 1968, II. 4. 459-469. ll.
52. Gobineau e l'immagine romantica del Risorgimento Italiano. "Il Romanticismo". Atti del VI^o congresso dell'Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana. Budapest, 1968, 441-443. ll.
53. Gobineau és az olasz reneszánsz romantikus képe. Budapest, Filológiai Közöny, 1969, jan.-dec. 147-164 ll.
54. La formazione del Regno d'Italia e l'Ungheria nel 1861. Rassegna storica del Risorgimento Italiano, anno XLIX /1962/, IV. 646-652. ll. Roma.

4

55. Faludi Ferenc iuegennyelvi versei és jegyzetei. Filológiai Közl. 1959. 129-142 ll.
56. Il poema tartaro. Irodalomtörténeti dolgozatok. Szeged, 1961.
57. Kossuth publicista e storiografo. /Il Risorgimento e l'Europa. Ghisalberti- emlékkönyv/. Catania, 1969.
58. Lettera inedita di Mazzini nell'archivio di Stato ungherese. Rassegna Storica del Risorgimento italiano. Roma, 1970. 1.sz.
59. Machiavelli és Vico. Filológiai Közlöny. Budapest, 1970.
60. A legujabb Vico-kutatás utjai születésének harmadik centenáriumán. Filológiai Közlöny. Budapest, 1971, 1-2. sz.

III. Articoli di riviste

1. Un compositore italiano nella corte transilvana del sec. XVI. Corvina 1921.
2. Otto lettere inedite in italiano del principe N. Eszterházy. Corvina 1923.
3. Kossuth és Mazzini. Századok 1925.
4. Magyarország történelmi hivatása olasz megvilágításban. Bpesti Szemle 1927.
5. Epopée italiane sulla liberazione di Buda dal dominio turco Corvina 1927.
6. Traductions oubliées d'amiel. Rev. des Etudes Hongr. 1928.
7. Lettere inedite di G. Cassone a H. Melzl. Corvina 1928.
8. Új olasz könyvek margójára. Széphalom 1929.
9. Az olasz irodalomtudomány mai állása. Irodalomtörténet 1929.
10. Mátyás király pozsonyi egyetemének horoszkópja. A pécsi Tudományegyetem iratai 1932/33.
11. Magyar humanizmus. Pannonia, Pécs 1935.
12. La storiografia ungherese dopo la guerra. Riv. stor. it. Roma 1937.
13. Gli ultimi studi ungheresi sul risorgimento it. Ras. Stor. del Ris. Roma. 1938.
14. Dante "új élet"-e Olasz szemle 1942.

15. Giordano Bruno a magyar irodalomban. Halálának negyedfélszázados évfordulójára. Irodalomtörténet 1950. 2. sz.
16. Birálat Herczeg Gyula olasz-magyar szótáráról Tud. Akad. Nyelvtud. oszt. köz. 1955.
17. Birálat Mezey László Kandidátusi értekezéséről u. o.
18. Birálat Keresztury-Ternai Batsányi kiadásáról u. o.
19. Birálat Bornemisza P., Ördögi kísértetek kiadásáról u.o. 1956.
20. Lettere inedite di Mazzini a N. Kiss. Rassegna del Risorgimento Italiano, XLVI. köt. /1958/ 467-475 ll.
21. Hozzászólás A Wandruszka, La crisi finale dell'impero austro-ungarico c. előadásához. Atti del LI-mo congresso di Storia del Risorgimento italiano, Roma, 1965, 321-325. ll.
22. Két új munka Garibaldi magyar és nemzetközi hírének ismeretéhez. Századok /Budapest/ 1972. 3. sz.

IV. Fondazione e redazione di riviste

1. Alapította és szerkesztette a "Pannonia" c. egyetemi tudományos folyóiratot Pécsen 1935-36.
2. Alapította és szerkesztette a Római Magyar Intézet tudományos kiadványsorozatát és Évkönyvét 1935-1939.
3. Alapította és szerkesztette a Délvidéki Szemlét 1942-44.

V. Recensioni

VI. Dispense universitarie

A felvilágosodás és risorgimento olasz irodalma /Antologia della letteratura italiana nell'illuminismo e risorgimento/ Szöveggyűjtemény. Budapest /Felsőoktatási jegyzetellátó vállalat/, 1958.
Szöveggyűjtemény. A XVI. és XVII. század irodalma /Antologia della letteratura italiana dei secoli XVI-XVII/ U.o. 1958.

Storia della letteratura italiana nell'epoca dell'illuminismo. U. o. 1959.

Storia della letteratura italiana nell'epoca del Risorgimento U. o. 1959.

Λ



F.k. : Dr. Madácsy László

Készült a JATE sokszorosító műhelyében, Szeged

Engedélyszám : 93476/73.

-

Méret : A/5

Példányszám : 200.

-

F.v. : Lengyel Gábor